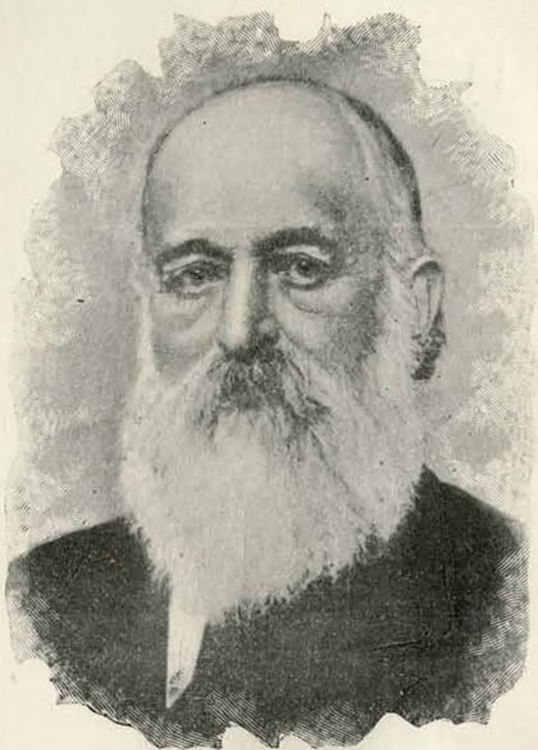


Giovan Battista Cavalcaselle

STORIA

DELL' ANTICA

PITTURA FIAMMINGA

PER

G. B. CAVALCASELLE E J. A. CROWE.

EDIZIONE ORIGINALE ITALIANA

CON RITRATTO E BIOGRAFIA
DELL' AUTORE



FIRENZE
SUCCESSORI LE MONNIER

1899

Società Tipografica Fiorentina. Firenze, via S. Gallo, 32.

GIOVAN BATTISTA CAVALCASELLE

Un più che modesto convoglio funebre si formava in Roma nel pomeriggio del primo novembre 1897 davanti all'Ospedale di S. Antonio, e muoveva per Campo Verano accompagnato da poche persone.

Nulla traspariva della condizione del morto e solo accennava a possibili suoi rapporti coll'arte, la presenza d'un impiegato superiore per le belle arti al Ministero dell'istruzione pubblica e d'un direttore di Galleria, incaricato ad un tempo d'un corso di storia dell'arte nell'Università Romana.

Dentro quel carro funebre giaceva infatti Giov. Batta. Cavalcaselle che, fatta ragione dei tempi e dei metodi di ricerca, non a torto è stato chiamato, rispetto alla storia dell'arte, il nuovo Vasari. Ma più del Vasari egli portò metodo e critica nelle sue ricerche.

Lasciava il Cavalcaselle Firenze la sera del 30 ottobre, di ritorno dalla consueta annuale visita a Padova ed a S. Gimignano dove, non potendo fare viaggi più lunghi, piacevasi d'andare a rinfrescare il suo occhio non solo sulle pitture di Giotto, di Mantegna e di Benozzo Gozzoli, ma ancora per constatarne la condizione, per esaminarne i restauri e suggerire nel caso, i modi migliori

di conservazione. Nella carrozza della ferrovia sentivasi inquieto, e pareva lagnarsi con la sua signora della scarsa illuminazione e del caldo. La chiamò e volle presso di sè, quasi provasse il bisogno d'un devoto presidio. Poco più d'un'ora era scorsa in quel silenzio che pareva l'assopimento del sonno, quando il suo capo reclinò inerte sulla spalla della signora, che appena fu in tempo a sorreggerlo e con l'aiuto dei compagni di viaggio a sdraiarlo sul sedile. Da quel punto la coscienza di sè fu perduta, e solo il suo respirare affannoso dava indizio della continuità in lui della vita. Ma il pensiero era spento.

In siffatta condizione giunse a Roma, e dalla stazione lo trasportarono al vicino ospedale di Sant'Antonio dove, fatti inutili i suggerimenti della scienza, spegnevasi dopo sedici ore di penosa agonia, sempre assistito dalla moglie desolata.

Così si spense uno spirito illuminato e buono la cui vita intera è stata spesa a beneficio e decoro della Patria e dell'Arte.

Nasceva Cavalcaselle a Legnago in Provincia di Verona il 22 gennaio 1819, e prosciolti gli studi della prima età, che non avevano per lui seduzione alcuna, s'avviò a Venezia per apprendervi la pittura, che grandemente invece lo attraeva. Ma Venezia fu per lui una rivelazione e da quel cielo orientale, da quei palazzi eleganti e severi, da quella tavolozza sempre varia e radiosa, da quelle chiese ricche a dovizia di tesori d'arte, egli ebbe l'indirizzo intellettuale e quasi la divinazione di quel che poteva essere e che sarebbe divenuto. Più che la scuola di disegno egli frequentava nell'accademia la quadreria e fuori le chiese.

Subiva il fascino della magìa coloritrice della scuola Veneziana e passava lunghe ore a comparare fra di loro le diverse composizioni, a studiare gli effetti, i contrasti dei colori, l'eleganza dei disegni, l'armonia delle composizioni. E per meglio fermare i confronti e le osservazioni cui dava luogo l'esame dei singoli dipinti e differenziarne la

maniera e la scuola, disegnava schizzi nei quali andava notando anche le macchie, i guasti, la scoloritura od il restauro, di modo che i suoi schizzi sono oggi altrettanti documenti storici circa la condizione nella quale si trovavano i quadri e le pitture al momento dell' esame. Tal metodo che a Venezia gli fu inspirato dal sentimento critico e pittorico che in lui aveva posto natura e che l'osservazione innanzi ai quadri dei Bellini, Carpaccio e Tiziano andava svolgendo, egli applicò sempre nei suoi lunghi e pazienti viaggi attraverso l'Europa. Mancava allora la fotografia che presta oggi tanti validi aiuti all'arte, e questo spiega di certo il paziente studio cui si dovette costringere per penetrare nello spirito degli autori dei quadri e mediante le comparazioni differenziarne le maniere e la scuola. Rimangono di lui parecchi volumi di tai schizzi rapidamente disegnati, ma le cui poche linee rappresentano al vivo i principali caratteri della pittura esaminata. Essi riproducono quasi tutti i capolavori italiani che si trovano dispersi nelle quadrerie pubbliche e private d'Europa.

Grandemente innamorato per tal via dell' arte veneziana, egli forse vide buio più del nero nel movimento artistico del suo tempo, e non trovò in esso alimento bastevole al suo ideale d'artista e lo cercò altrove. Siffatto innamoramento suscitò anche nello spirito pensoso di lui la persuasione, che per quanto egli s'adoperasse nello studio del disegno e della tecnica dei colori, mai si sarebbe anche solo avvicinato all'eccellenza dell'arte di coloro ch'egli quotidianamente ammirava. La mediocrità l'affliggeva istintivamente allora, come più tardi e sempre non sapeva sopportarla in altrui. E fu fortuna ch'egli così poco sentisse di sè nè lo illudessero facili speranze di gloria o di guadagno, perchè invece d'un mediocre pittore egli divenne un acuto e dotto storico dell'arte.

Col rinunziare alla pittura segnò a sè stesso la via da percorrere e la mèta da raggiungere. Dei denari che avrebbe dovuto spendere per procedere nella sua educazione arti-

stica, egli preferì valersene, col consentimento del padre, per visitare città per città, borgata per borgata, dapprima le città venete, la Lombardia e la Toscana, poi, dove egli fu afferrato dalle seduzioni del rinascimento e dalla soave magia dei quattrocentisti. Furono tesori d'osservazione ch'egli seppe raccogliere, quadri ignorati che seppe scovrire, documenti nuovi che seppe cercare e che correggevano o mutavano quasi interamente le affermazioni degli scrittori d'arte, non escluso il Vasari.

E senza darsi molto conto di quel che dei suoi schizzi e dei documenti scoperti egli avrebbe fatto in avvenire, li andava raccogliendo e classificando per periodo, per scuola e per regione, quasi avesse l'interna e lontana visione del suo divenire.

Egli non aveva molta fede nelle sue forze e quante volte, dicevami, gli appariva come in sogno la possibilità di raccogliere in un libro le sue osservazioni ed i suoi pensieri, cacciava lungi da sè la tentazione col cercare di persuadersi che l'insufficiente sua cultura letteraria lo rendeva meno atto a scriverlo. In quel tempo, mi ha ripetuto più d'una volta, io avrei dato per pochi soldi che mi aiutessero a viaggiare, tutti gli appunti, gli schizzi e i documenti che avevo raccolto, a quella qualunque persona che mi apparisse capace di dare ordine agli appunti e di fare essa stessa quello di cui non mi sentivo atto.

Il viaggio era la sua passione e ad un tempo il suo conforto; nè è a dire che ciò derivasse da larghezza di mezzi o di comodità. Il modesto patrimonio s'andava assottigliando e per quanto il padre fosse contrariato dal mutamento avvenuto negli studi del diletto figliuolo, non mancava tuttavia di secondarlo nel desiderio smanioso dei viaggi. Ma alla sua volta il Nostro, pur di vedere cose nuove e completare le sue osservazioni visitando Roma e la parte meridionale d'Italia, si contentava di viaggiare a piedi, a piccole giornate, da un paese ad un altro, con l'involtino delle cose sue in ispalla infilato ad un bastone.

Pochi soldi di pane ed una ciotola di latte talvolta, tale altra del formaggio e delle frutta a lui bastavano per far colazione o desinare nell'aperta campagna.

Come vuolsi che il Bonvicino a Paitone, si preparasse col digiuno e la preghiera a rappresentare la Vergine Maria, tanto era alta in lui l'idealità della madre di Gesù, così il Nostro fra le privazioni e gli stenti volontari andava maturando quell'idealità che dentro lo agitava. Erano quelli i suoi giorni di festa, come egli soleva chiamarli, tanto era intensa la sua vita spirituale nel sorriso dell'arte. In tal modo egli percorse palmo per palmo l'Italia, visitando chiese e conventi, quadrerie e musei, scovrendo più d'una volta lavori ignorati ed insigni. Nello stesso modo per Verona ed a piccole tappe viaggiò nel 1846 il Trentino ed il Tirolo passando a Monaco dove stette lungamente impiegando le giornate a fare schizzi e confronti, nella galleria pubblica e nelle quadrerie private.

Nel 1847 viaggiando in posta fra Monaco e Hof, il caso lo fece incontrare con colui che più tardi doveva vincere le sue ritrosie, e incoraggiandolo a cavar partito dal ricco e nuovo materiale raccolto, determinarlo a correre con fede e ardore la via che egli aveva intravista nei sogni, ma che ancora gli appariva buja e lontana. Viaggiava con lui nella stessa carrozza Joseph Archer Crowe, giornalista inglese, pittore non riuscito lui pure, ma disegnatore discreto e di gusto. Di facile eloquio e di buona cultura, si era dato al giornalismo e percorreva la Germania per conto d'alcuni giornali dei quali era corrispondente. Parlando fu facile la conoscenza e l'un l'altro si dissero lo scopo dei rispettivi viaggi e le aspirazioni del poi, nè fu senza rammarico che si separarono più tardi, ammirati l'uno dell'altro per la reciproca passione dell'arte e quasi legati l'un l'altro dalla sorte comune del tentativo non riuscito.

Viaggiò il rimanente della Germania fermandosi più specialmente a Dresda, Lipsia e Berlino, dove s'occupò

con grande amore anche della pittura fiamminga, facendo schizzi e osservazioni sui molti lavori che quelle quadrerie contengono. Ma mentre contava d'avviarsi pel Reno in Olanda e nel Belgio, lo sorprese la notizia della rivoluzione di Lombardia e Venezia. Null'altro poteva distoglierlo dalle sue ricerche, tranne che il pensiero del dovere verso la Patria. Comprai, dicevami, una valigia nella quale ficcai tutti i miei disegni, gli appunti e quanto avevo raccolto fin là di notizie e avviai tutto nel modo più spiccio alla famiglia in Legnago, portando con me il baule con la roba d'uso personale. E fu fortuna, perchè mentre giunse incolume la valigia alla famiglia, il baule andò invece perduto.

Benedette le idealità della vita, perchè soltanto da esse derivano le commozioni più dolci, i sentimenti più sinceri. Obbedendo alla voce del dovere, in poche giornate il Nostro scese nel Veneto e s'affrettò a Padova dove s'arrolò nella legione studenti e volontari veneti, messa insieme e comandata dal Prof. Gustavo Bucchia di quell'Università. Comandante di battaglione era Alberto Cavalletto che subito chiamò Cavalcaselle allo stato maggiore della legione, dove rimase quale tenente ajutante del Generale Marcantonio Sanfermo. Prese parte alla difesa di Vicenza e di Treviso, riparando poscia col suo corpo in Venezia, rimanendovi fino alla sua caduta.

Senza poter rivedere la famiglia egli riprese a viaggiare, ma stavolta come profugo. Rifugiossi a Londra dove si ritrova un'altra volta con Joseph Archer Crowe che, più tardi, cessato d'essere giornalista fu nominato addetto Commerciale all'Ambasciata inglese di Parigi. Narra il Venturi nella commemorazione da lui stampata nella *Zeitschrift für Bildende Künst* del gennaio 1898, che nel 1851 il Cavalcaselle si trovò a Liverpool insieme con Eastlake, direttore della Galleria Nazionale, con Waagen direttore del Museo di Berlino e con Passavant, il noto biografo di Raffaello, a catalogare i quadri del luogo.

La stima ch' egli seppe meritarsi in quella circostanza da uomini di tanto valore, gli fu mezzo d' altri rapporti a Londra dove, secondo il Venturi, ebbe incarico ufficiale di studiare e riferire sull'allora ardua questione dei restauri dei quadri di quella Galleria Nazionale.

Ma ciò non bastava. Ancora sbalordito dall' incalzare degli avvenimenti e seriamente preoccupato così del proposito di vivere lavorando, come dai bisogni che ogni dì più lo stringevano da presso, aveva pensato ad una nuova edizione del Vasari, per innestarvi tutto quanto di nuovo e di diverso egli aveva raccolto. Ma in Italia non correvano propizi i tempi a siffatta impresa, ed a lui non era dato di poterla scrivere in inglese.

Lo angustiava però sempre il pensiero dell' avvenire e dopo gli incoraggiamenti avuti, il desiderio ed il bisogno di cavare partito dai lunghi studi si fecero più acuti. Essi vinsero la grande timidità e modestia di lui, e gli fecero accogliere la proposta di Crowe, di scrivere cioè insieme la storia degli antichi pittori fiamminghi. Intorno alla pittura fiamminga molto aveva il Nostro osservato e raccolto nelle quadrerie visitate, ma più specialmente in quella di Berlino. Eastlake ed autorevoli italiani profughi a Londra si adoperarono, perchè l'editore Murray accogliesse il proposito dell'opera e concedesse un acconto. Dell'acconto il Nostro si giovò per compiere i suoi studi nell' Olanda, nel Belgio, a Parigi ed in Spagna. Riavuti da casa anche gli antichi manoscritti, si mise al lavoro con grandissimo ardore. Se le necessità della vita lo avevano costretto a imparare praticamente quanto della lingua inglese gli era quotidianamente indispensabile, in nessuna maniera mai avrebbe potuto scrivere un libro in inglese. A questo provvide il Crowe fondendo in inglese, con qualche cura letteraria, l'esposizione italiana delle notizie e delle osservazioni messe insieme dal Nostro.

Il Tkalac, che del lavoro sui fiamminghi cura in questi giorni una traduzione italiana, scriveva, nella *Na-*

tional-Zeitung del gennaio 1898, che l'opera sui fiamminghi tradiva la fretta con la quale era stata scritta. Uscita per le stampe nel 1857 l'opera piacque. Bene ne parlarono Riviste e giornali, e la fama di critico acuto e di storico diligente e perfin minuzioso, è stata da allora, almeno all'estero, assicurata al Cavalcaselle. Tradotta subito in francese comparve a Bruxelles. Una seconda edizione inglese non fu fatta che nel 1872, e da questa nel 1875 una traduzione tedesca; ma in Italia, tranne che da pochissimi, s'ignorava compiutamente.

Oramai l'esperimento della collaborazione non solo era stato fatto, ma era anche riuscito. Il Nostro si vide tradotto abbastanza bene, ma non con sufficiente esattezza dal Crowe in una lingua, nella quale da solo non avrebbe potuto mai manifestare interamente il suo pensiero. E però non si disse alieno dal consentire che allo stesso modo fosse ripreso l'antico disegno della nuova edizione del Vasari, alla quale pareva che anche il Murray inclinasse a farsi editore.

Ma quando si trattò d'innestare sull'antico tutto il nuovo che era stato raccolto, ordinandolo a scuole piuttosto che a pittori; quando alla prova del fatto si accorse che le correzioni, le rettifiche e le aggiunte, avrebbero cresciuto del doppio la materia e forse affaticato il lettore, fu meno restio ad accogliere le proposte del Panizzi e dello stesso Murray, di fare cioè di pianta un lavoro originale sulla pittura italiana, come era stato fatto per i pittori fiamminghi. E come egli intendeva di scrivere la storia della Pittura italiana, ricavandola, non già dai libri altrui, ma unicamente dalla diretta osservazione dei dipinti, fondando la loro storia e quella dei loro autori su documenti veri e propri, accogliendo in mancanza d'essi anche la tradizione quando essa non solo veniva confortata dal tempo, ma ancora non era in contraddizione con lo studio diretto dei caratteri essenziali del dipinto.

Procedendo con siffatti criteri egli ha potuto ripulire

il Vasari da molte inesattezze e basta per tutte la correzione di quasi intera la vita di Giotto, che lavorò a San Pietro per ordine di Bonifazio VIII e non di Benedetto XII, e che mai fu ad Avignone con Clemente V come pretende il Vasari. Per riscontrare e rinfrescare ad un tempo le antiche impressioni e fare quasi un sindacato dei primi suoi studi volle, da uomo di delicata coscienza, rivisitare la Germania e la Russia ripassando in rassegna, in poco meno di due anni di viaggio, quasi tutte le quadrerie d'Europa. Nel 1858, con passaporto svedese fu anche in Italia, che visitò rapidamente da un capo all'altro, ma senza che potesse prevedere gli avvenimenti politici dell'anno successivo, che lo colsero impensatamente mentre a Pietroburgo visitava l'Hermitage.

Addolorato per la sorte toccata alle provincie venete lo si ritrova a Lipsia nel 1861, dove aveva dato appuntamento al Crowe per consegnargli il materiale destinato al primo volume dai primi tempi della pittura Cristiana fino alla morte di Giotto, pubblicato a Londra dal Murray nel 1864.

Quale veramente sia stata e in quali confini contenuta la cooperazione del Crowe, è facile dedurlo dalla corrispondenza dei due amici e della quale mai si volle giovare il Nostro, anche quando per essere stata scritta in inglese, pochissimi in Italia volevano credere, che la Storia della Pittura italiana fosse di lui o che almeno, come era vero, egli vi avesse avuto la parte principale. A mettere le cose a posto ed a troncare tutte le piccole malignità degli ignoranti o degli invidiosi, sarebbe bastato che il Crowe lealmente dichiarasse la parte propria e quella dell'amico nella fattura del libro. Ma anche pregato, afferma il Tkalac, Crowe si rifiutò di parlare. Che fosse nel Crowe un sentimento di gelosia che lo fece ingiusto verso chi lo associò alla sua gloria, apparisce anche da una lettera del 30 dicembre 1882. In essa mentre lo avvisa essere uscito a Londra il libro su Raffaello, aggiunge, d'aver visto anche

un libro di Schmarsow sul Pinturicchio, nel quale *vi nomina specialmente en faisant la division de vous et moi; e questo*, continua, *per suggestione del vecchio Leghait, che sembra abbia voluto farvi del bene, non ricordando che quello che è bene per l'uno diventa torto per l'altro.* È giusto adunque che sia fatta la parte del vero almeno oggi che i due amici sono scomparsi.

Se la bontà d'animo del Cavalcaselle ed anche un sentimento affettuoso di gratitudine per colui che seppe incoraggiarlo, e che con la sua collaborazione gli fece strada fra il pubblico inglese, lo distolsero sempre dal parlare anche quando più infuriavano le malignazioni, è oggi dovere di giustizia di rendere a ciascuno il suo.

Era il Cavalcaselle un pittore, ha scritto il Venturi, che maneggiava poco la penna, si può anzi aggiungere che la maneggiava poco bene. Non sapeva scrivere correttamente è vero, ma sapeva farsi intendere, e quand' anche si valesse di forme dialettali per rendere più esatto il suo pensiero, questo era ciò nonostante chiaro, preciso, evidente così da non essere sempre agevole di tradurlo con pari esattezza in italiano. E di questa sua deficienza letteraria gli fu fatto rimprovero, senza pensare che a lui fu più di giovamento che di danno, in quanto lo ha costretto a fissare tutta la sua attenzione, tutta la forza del suo ingegno sull' opera d' arte, portando nell' esame quel felice intuito che dà spesso la natura e non sempre lo studio. Col suo intuito egli ha visto quello che nessuno prima di lui aveva ancora veduto, e che egli conservava scolpito nella memoria. I suoi schizzi sono sobri e si compongono di poche linee che si direbbero tirate giù alla brava, ma essi più che disegnati sembrano scolpiti, tanto egli era felice nel saper cogliere quasi a volo la caratteristica del dipinto e le sue attinenze con la scuola. Nella sua sincerità, egli diceva, questo ho fatto perchè sapevo di poterlo fare, quest' altro non faccio e neppure mi cimento e lascio che altri mi correggano. Ma quello che

sapeva fare e faceva era di fattura squisita così, da non potersi desiderare migliore. Se egli avesse speso più del suo tempo a porsi in grado di scrivere con qualche eleganza di stile e fioritura di frasi d'esteta, non avrebbe lasciata l'opera monumentale che ha dato, anche se per darle forma ha dovuto affidare ad altri l'assai ricco e pregevolissimo materiale che egli solo, con la tenacia d'un convinto e la pazienza d'un solitario ha saputo, tra stenti infiniti e difficoltà d'ogni maniera ricercare, raccogliere ed ordinare sistematicamente. E se si pensa che quanto più si moltiplicavano in Italia le accademie ed i Retori scrivevano d'arte, d'altrettanto era maggiore il decadimento di essa, noi pensiamo che sia stata fortuna per l'Italia, che il suo più grande storico e critico d'arte non sia stato anche un letterato.

La parte fondamentale dell'opera è adunque tutta ed esclusiva del Nostro, mentre al suo collaboratore rimaneva la cura di rendere pulita la dizione, d'ordinare, e riscontrare e collocare al lume dei documenti le notizie storiche e biografiche; rivedere la cronologia dei quadri, ricercare fotografie e lavori, e con la scorta degli schizzi, dei disegni e delle fotografie riscontrare l'esattezza delle descrizioni. Nè sempre il Crowe fu felice nel suo lavoro di revisione, poichè talvolta correggendo, gli accadde di fraintendere il pensiero originale del Nostro, come è facile dimostrare comparando l'edizione inglese con quella italiana che non è già una traduzione della prima, ma un lavoro quasi interamente rinnovato, e nel quale il Crowe, sebbene si ostinasse a mantenervi anche il suo nome, non vi portò alcuna collaborazione come proveremo più innanzi. Nè sempre i due amici cadevano d'accordo sul modo di intendere il lavoro, di valutarne la difficoltà e di prepararlo. Mentre il Crowe trattava con Murray per una seconda edizione della storia della Pittura ed il Nostro, stanco e di cagionevole salute, non si sentiva la forza di contentare l'amico e di mettersi a lavorare intorno alle

grandi e terribili figure di Leonardo da Vinci e di Michelangelo, al Crowe sembrava la cosa assai facile. E da Parigi scriveva all'amico l'undici novembre 1891 che il programma del lavoro era assai facile. *Mio compito*, scrive, *per la seconda edizione, sarebbe d'inquadrare la vita di Raffaello e Tiziano nella storia generale riducendo la materia. Voi mi dareste delle note su Leonardo e Michelangiolo in pittura, ed il resto mi par facile. Nulla di più semplice che di fare note sulle pitture e disegni di Leonardo e di Michelangiolo. Non occorrerebbero affatto le descrizioni, ma solo le note coi disegni ed io provvederò per le fotografie necessarie. Fatemi quindi avere la copia inglese con le vostre osservazioni dal capitolo X al XXIV del volume II.* Per il Crowe era una idea fissa il lavoro sul Vinci e sul Buonarroti, ma ancora più sul primo che sul secondo, e con ogni maniera d'avvedimenti cercava sempre di condurre l'amico a mettere mano al lavoro sul Vinci. Ancora nel 1893, al 23 di febbraio, Crowe tenta l'amico cui manda da Parigi la cronologia del Vinci, la vita di lui scritta da J. P. Richter e tre puntate, copiosamente illustrate d'un'altra vita di Leonardo scritta da Müller-Walde e aggiunge: *comperate da Alinari le fotografie e fate su di esse le vostre osservazioni.*

La critica trovò anche da censurare il metodo minuzioso, che disse pedantesco, col quale procedette il Nostro nelle sue osservazioni, fermando ogni particolare di rappresentazione, di colore e di forma. Ma bene disse il Venturi, che è appunto la di lui fine e continua analisi d'ogni composizione che lo condusse a correggere opinioni accettate come dogmi ed a stabilire, per così dire, il carattere e lo stile degli antichi maestri. È questo metodo censurato da chi ebbe a portare nello studio dell'arte una nota più bizzarra che vera, che ha fatto del Nostro il più acuto ricercatore del vero, il conoscitore più profondo della pittura italiana dalle sue origini al suo maggior splendore. E lo fece con grande modestia e semplicità di mezzi. Egli vedeva l'opera d'arte, non come il suo censore, in un particolare

o due per quanto stravaganti, ma nel suo insieme, e la studiava nel disegno, nel colore e nella composizione. Nemico d'ogni artifizio egli abolì la frase vuota e sonora, e fece per la prima volta trionfare l'osservazione paziente e serena. Per essa, sempre lumeggiata in lui dalla visione del vero, ha potuto riconoscere pel primo la gran forza di pensiero e di passione, che, nella sua semplicità, informava l'opera di Giotto e che in Nicola Pisano gli fece presagire Donatello, e da Luca Signorelli divinare Michelangiolo.

Ma la critica inaspettata ed astiosa di chi pure aveva lavorato con lui e l'intendimento manifesto d'assalirlo per sfrondarne la competenza, lo ferì profondamente, anche perchè gli parve ingenerosa la guerra mossa a lui povero e silenzioso, da chi aveva copia di mezzi e larghezza d'onori. E l'amarezza era in lui acuita dal sentimento della propria impotenza a difendersi col fare polemica. Non era nato nè audace nè battagliero. Ma se il sentimento della sua debolezza lo ha più d'una volta fatto soffrire, ha anche contribuito a non fargli azzardare affermazioni o giudizi che non fossero da lui ripensati e riveduti. Solo quando aveva raccolto nel suo cervello tutti i coefficienti d'un giudizio, i quali coordinati fra di loro, gli davano la persuasione d'essere nel vero, allora quella persuasione egli manifestava e all'occorrenza sapeva anche difenderla. Egli sentiva la sua superiorità, ma non la discuteva mai, e quando il suo pensiero attraverso a tutta la prudente e lunga elaborazione cui egli lo sottoponeva, lo faceva persuaso d'essere nel vero, allora più non esitava e l'opinione sua, anche se contrastata, finiva col prevalere. A Parma riconosce col Morelli un Beato Angelico fin là ignorato; a Dresda contro il Morelli riconosce il San Sebastiano per opera d'Antonello da Messina; a Firenze contro il Rumohr, l'opera di Giovanni da Milano, ed è sempre nel vero.

Ma trionfo vero e clamoroso del suo sapere e del suo intuito furono gli affreschi di Schifanoja. Solo, contro diverse opinioni, attribuisce tutta una parete di quegli af-

freschi a Francesco Cossa. I parolai, gli esteti e coloro che fondano i propri giudizi sull'autorità d'altri, l'accusarono d'eresia artistica. Egli tacque sempre, ma mantenne anche sempre la stessa opinione. Dopo molti anni uno straniero fruga nell'archivio di Ferrara e nel 1883 rivela il documento che, con le stesse parole del Cossa, conferma il giudizio dato dal Nostro.

Si disse che Mendelssohn aveva la visione dell'armonia. Il Nostro aveva di certo, e squisita, la visione pittorica delle cose. Vedeva bene, vedeva netto, e non si fermava alla superficie, ma penetrava nell'essenza del lavoro e quasi lo andava spogliando per vederlo meglio e assimilarselo. Come si suol dire del medico illustre che ha l'occhio medico, del clinico paziente che ha l'occhio clinico, così possiamo dire che il Cavalcaselle aveva l'occhio pittorico, l'occhio dell'arte. E tanto egli era saturo di rinascimento che guardava con occhio quasi compassionevole, ad eccezione di pochi, i prodotti dell'arte moderna.

Certo oramai della pubblicazione del primo e del secondo volume dell'opera che, insieme con la fama di dotto storico e acuto critico dell'arte, doveva anche procacciare al suo amor proprio amarezze infinite, lo vinse la nostalgia della Patria. Raccolta ogni cosa sua s'avviò a piccole giornate per l'Italia, dove lo traeva intenso il desiderio di rivedere la Patria, allora quasi costituita ad unità, d'abbracciare gli antichi amici coi quali aveva combattuto e sperato e ve lo traeva altresì la fede di trovare un po' di pace nel suo paese e un decoroso collocamento che gli facesse più tranquilla l'esistenza. Coi tanti monumenti dei quali è ricca l'Italia, egli credeva che, chi quei monumenti aveva tanto studiato e comparato, avrebbe trovato nel bene augurato governo del suo paese, un accoglimento benevolo se non festoso.

Lasciò Londra nel mese di luglio del 1862 e di tappa in tappa, fermandosi ovunque era un quadro da rivedere o da esaminare, giunse a Torino il 12 settembre succes-

sivo. Uscito nel pomeriggio del giorno dopo a passeggio nei giardini pubblici, venne improvvisamente aggredito a tergo, e mentre erasi voltato per afferrare il suo aggressore, costui lo feriva alla regione epigastrica e rapidamente s'involava, mentre il povero Cavalcaselle cadeva a terra svenuto. Raccolto dai pietosi che s' accorsero di lui, fu condotto all' ospedale Mauriziano, dove s' ebbe le cure più affettuose ma dove sulle prime la ferita all' addome parve grave, e quei chirurghi fecero circa l' esito le consuete riserve. Dalla bolletta d' uscita trovata fra le carte lasciate dal Nostro e firmata dal chirurgo di servizio Borelli, risultano veramente due ferite, l' una, nella regione discendente del dorso, l' altra, la più grave, alla regione epigastrica penetrante in cavità. Esplorata la ferita e fatte le debite cuciture, il processo della guarigione si svolse invece rapido ed il 25 dello stesso mese poteva lasciare l' Ospedale.

Ciò non ostante da quel giorno patì sovente dolori allo stomaco ed in certi periodi aveva anche difficili le digestioni, il che lo metteva di cattivo umore e forse non fu ultima cagione della successiva sua vita da misantropo.

Ma egli non seppe indovinare mai da chi fosse partito o inspirato il colpo, nè se il fatto era semplicemente da attribuirsi a brutalità ingiustificata da parte dell' assassino o se egli non fosse che l' esecutore d'una vendetta altrui. E per quanto abbia frugato nella sua memoria tutto il tempo della sua vita, mi confessò sempre circa la causa e l' autore del fatto la più perfetta ignoranza. Egli era bensì affigliato alla giovane Italia e più volte a Londra ebbe rapporti con Mazzini. Ma non ci voleva molto a intendere che il Nostro, se era uno studioso impenitente, era agli antipodi come persona d'azione. Si fece soldato non appena la Patria accennò a rendersi libera, ma cadute le speranze d' Italia egli fece ritorno ai suoi quadri, ai suoi studi e volle vivere in esilio. Mazzini più d' una volta gli ottenne passaporti pei suoi viaggi in Europa, ma in nessun modo

mai, per confessione dello stesso Cavalcaselle, gli affidò altra missione politica tranne quella di arrolare in Isvizzera volontari per la Repubblica Romana. È però esclusa la vendetta d'un qualche settario, e non appartenendo a nessuna altra associazione, il fatto rimase per sempre inesplicabile.

Ad ogni modo non poteva il Nostro considerare quel fatto come una buona promessa per l'avvenire, e impressionabile com'era si fece diffidente ed ombroso e lasciò Torino, non appena potè avere un colloquio col Matteucci, allora Ministro per l'istruzione pubblica. Il servizio artistico nell'antico Piemonte non era ordinato, nè il Nostro era stoffa da poterne ricavare un impiegato vero e proprio.

Costretto a istruire pratiche od a scrivere e rivedere lettere, si sarebbe trovato come un pesce sull'albero, e d'altra parte lì per lì, il Matteucci non seppe trovargli un ufficio di soprintendente o di direttore di Galleria, dove si sarebbe trovato mirabilmente a posto. Eravamo ancora nel periodo eroico della rivoluzione, nè quelli erano i tempi in cui dal giornalismo si convolava ad una Università o ad una Prefettura. Gli organici non servivano di comodo ai beniamini nè d'agguato ai galantuomini. E pure persuaso del valore della persona, il Matteucci non osò provvedere, ma in quella vece invitò il Cavalcaselle ad esporre quanto la sua lunga esperienza poteva avergli suggerito, circa la conservazione dei Monumenti ed i restauri, ed egli avrebbe poi trovato modo di creargli in forma regolare un ufficio conveniente.

Se la vita modesta, quasi solitaria, nella quale l'indole e le circostanze lo tennero, nocque alla sua fama, certo non gli giovò in quel momento, nè la modestia dell'animo nè quella naturale e quasi ombrosa ritrosia che provano gli spiriti superiori a farsi innanzi, a mettersi in evidenza, come usano i mediocri, con l'aria di chiedere come un diritto quello che invece aspettano pazienti dalla giustizia degli

altri coloro che, con la coscienza del proprio valore, sentono anche la dignità di sè stessi.

Non piacque al Nostro questa specie di vigilia d'armi cui veniva sottoposto da persona d'ingegno e che pure gli era benevola. Era tuttavia così vivo in lui il desiderio di poter vivere e lavorare in Italia che, tenendo conto delle buone intenzioni del Ministro, si pose subito all'opera, e nei primi giorni di dicembre gli presentava le sue proposte sulla conservazione dei Monumenti e oggetti d'arte, e sulla riforma dell'insegnamento accademico, stampate poscia nella *Rivista dei Comuni Italiani* e ristampata a Roma da Tkalac nel 1875.

Per impedire lo sperpero dei quadri e degli oggetti d'arte invocava quella legge che ancora non possiede l'Italia, la quale impedendo la vendita senza l'autorizzazione del Governo, sapesse conciliare l'interesse del privato o del patrono, nel caso di chiese o benefici di juspatronato, col decoro e l'interesse della Nazione. E però voleva che ai privati fosse fatto obbligo di denunzia in caso di vendita e al Governo fosse dato il diritto di prelazione.

Domandava che fosse creato per le belle arti presso il Ministero un Ispettorato di tre persone competenti, l'una per la storia dell'arte e la pittura, la seconda per la scultura e l'altra per l'architettura. E dava all'Ispettorato funzioni importantissime: di fare l'inventario ed il catalogo di tutte le opere d'arte che ancora si desidera; d'ordinare le Gallerie, costituendo le scuole degli antichi maestri; visitare i Monumenti, suggerire e vigilare le riparazioni ed i restauri, da essere condotti con norme determinate. Per la Provincia e per darle modo di constatare l'esistenza degli oggetti d'arte, proponeva una Commissione onoraria per capoluogo, ma snodata in modo che agli stessi Commissari del Governo fosse data facoltà d'aggregarsi altre persone competenti, ed anche costituire Sotto Commissioni là dove lo esigesse la copia o la importanza degli oggetti d'arte.

Troppo lungo sarebbe seguire il Nostro in tutti i particolari del suo disegno; ma non ci sembra inutile fermare l'attenzione di chi legge su due punti almeno che ancora oggi non è forse inutile di ricordare: l'ordinamento cioè delle quadrerie e del modo in cui dovrebbero essere eseguiti i restauri.

Le gallerie voleva che fossero disposte in ordine storico e cronologico, formando così le diverse scuole nel loro incominciamento, nel loro crescere e nelle propaggini messe. Forte dei suoi studi e della sua esperienza, egli credeva che soltanto con un siffatto ordinamento la comparazione fra scuola e scuola avrebbe potuto farsi, per differenziare prima, per giudicare poi dell'influsso esercitato o ricevuto da ciascuna scuola, anche in confronto con quelle straniere, specificando a un tempo i rispettivi caratteri. E citava ad esempio la ricerca, ancora da farsi, sui rapporti della scuola fiamminga di Brugge con la scuola veneziana pei suoi contatti con Antonello da Messina, quando si volesse discorrere del più perfetto colorire ad olio. Solo l'insegnamento fatto in tal modo il Nostro considerava efficace e lo preferiva, lui così insigne storico dell'arte, a tutte le storie scritte e necessariamente informate al criterio di chi le ha scritte. Solo la storia dimostrata al lume delle opere era per lui la storia vera, la storia efficace ed educativa e che avrebbe dato anche un po' d'ordine rispetto al nome degli autori.

Per formare le scuole concedeva facoltà al Ministero di levare, mediante scambi o altrimenti da una Pinacoteca un quadro affatto inutile per essa, anche se pregevole, in quanto non si collegava in alcun modo col resto, mentre altrove o compirebbe una scuola o colmerebbe una lacuna. E ricordava la quadreria di Siena mancante d'ogni quadro di Simone de Martino, uno dei grandi di quella scuola, mentre due tavole di lui si trovano ad Orvieto, priva di galleria, ed un'altra a Pisa, pressochè inutile, perchè isolata.

Quanto ai restauri, il metodo da lui divisato era assai semplice.

Conservare nel miglior modo l'antico senza toccare mai l'originale e così impedire che, con la scusa del restaurare o del riempire i vuoti dei colori con altri colori, s'abbia a manomettere o guastare l'opera originale, poichè all'intelligente ed allo studioso sarà più cara e gioverà meglio una pittura anche deteriorata, che non una rinfrescata, o nei vuoti rifatta dal restauratore. A questo suo metodo egli si mantenne fedele, e come vedremo più innanzi lo seppe far accettare anche al Ministero quand'ebbe a sovrintendere ai restauri in tutto il Regno.

Ma neppure l'essersi assoggettato alla vigilia d'armi gli aveva giovato. Il Ministro che pure avrebbe voluto chiamarlo nel Ministero in condizione conveniente, lasciò il portafogli.

Intanto la composizione del primo e secondo volume della Storia della Pittura nell'edizione inglese era quasi al termine, e premeva avere pronto il materiale pel terzo. L'occupazione gli fece meno amara la delusione e in breve tempo mandò a Londra il materiale richiesto.

In lui al solito la coscienza del vero e il sentimento della responsabilità pativano perfino di permalosità. Natogli qualche dubbio circa la buona voglia dei Ministri a valersi dell'opera sua, liquidò quel poco che ancora gli rimaneva del piccolo patrimonio paterno e per Venezia e Vienna si mise un'altra volta in viaggio, visitando a un tempo Praga, Budapest, Dresda e Monaco, da dove si avviò a Firenze, divenuta a un tratto la capitale provvisoria d'Italia.

Usciti in quel mentre i primi due volumi dell'edizione inglese, le principali riviste d'Inghilterra, Germania e Francia portarono sull'opera unanime e favorevole giudizio.

Dopo il compiacimento di Liverpool, dissemi più d'una volta, nessun altro avvenimento della sua vita gli

aveva dato una così vera soddisfazione quanto la fortuna toccata al suo libro. Tutte le fatiche sopportate ed i disagi patiti gli parvero ben compensati. Un sentimento di dolore però lo premeva, che l'opera cioè non fosse stata pubblicata in Italia e che in Italia fosse quasi ignorata. Però fin d'allora gli balenò la speranza di poter fare più tardi dell'opera una edizione italiana a modo suo, con tutto il suo pensiero e le aggiunte e le rettificazioni volute dai nuovi documenti nel frattempo venuti alla luce, e con le osservazioni derivate dallo studio fatto negli ultimi suoi viaggi.

La notizia del classico lavoro arrivò finalmente anche in Italia ed alle orecchie di chi reggeva il Ministero dell'Istruzione nel 1867, che pochi giorni prima di lasciare il Ministero promosse il decreto 13 febbraio, col quale il Nostro era nominato Ispettore al Museo Nazionale nel Palazzo del Bargello a Firenze, con 2000 lire di stipendio.

Designato il Palazzo fin dal 1859 ad essere sede del Museo, non furono compiuti i lavori necessari che nel 1865, anno nel quale il Museo ebbe vita con un organico provvisorio. Il materiale vario e curiosamente diverso che entrò a costituirlo raffigura in certo modo le sorti varie e diverse del Palazzo. Da prima sede del Governo, poi del Podestà e del Tribunale, divenne la prigione di stato, governata da un capitano di Giustizia detto Bargello, nome che presso la popolazione gli è rimasto.

Fra le pitture attribuite a Giotto, i bassorilievi di Mino; il Bacco e il Fauno di Michelangelo, il David di Donatello e quello del Verrocchio, i lavori del Cellini e di Gian Bologna, si trovavano nel Museo armi ed armature antiche, campane, stemmi, sigilli, ceramiche, mobili, serrature, avori, cristalli e perfino i leggendari boccali di Montelupo.

Un antiquario ci si sarebbe trovato a posto, ma non il Nostro, ammenochè non si fosse prefisso di studiare l'influsso esercitato dall'arte sui soldati imperiali del 1530,

quando si divertirono a tagliare le teste alle figure in alto rilievo scolpite, sul monumento preparato da Benedetto da Rovezzano per San Gualberto.

Fosse adunque per l'indole del Museo o fosse per altro, l'Ufficio non si confaceva agli studi ed alla cultura del Cavalcaselle, sul quale gli amici ed il Ministro stesso dovettero premere perchè l'accettasse, anche solo come una speranza di meglio per l'avvenire. A malincuore accettò, ed accettò solo quando gli sorrise il proposito di poter far sua, in una condizione povera ma sicura, la fanciulla che da gran tempo prediligeva e per vedere la quale in Padova, più d'una volta durante l'esilio, aveva rotto il confino.

Accettò, ma non ci si trovò bene. I suoi compagni d'Ufficio non ne conoscevano il valore e non essendo del luogo lo consideravano come un intruso, ed avevano in conto di superbia sdegnosa i suoi lunghi silenzi e quel senso perfino ombroso di dignità personale, dovuto alle tante contrarietà della sua esistenza e che divenne piega incancellabile del suo carattere. Il passato lo rendeva sospettoso dell'avvenire e nelle parole degli uomini andava sempre ricercando il senso riposto e il sottinteso, anche quando erano forse sincere. Soltanto i felici sono ordinariamente i più fiduciosi, ma il Nostro fino a qual punto non era stato felice mai, nè l'avvenire gli si schiudeva innanzi assai promettente.

Al Ministro pareva d'aver fatto abbastanza coll'inquadrarlo in un organico, nè delle intime lotte di quell'anima superiore ebbe sentore mai. Ed a quietarla ed a farle apparire men fosco l'avvenire, sarebbe bastato che dell'opera del Cavalcaselle si fosse servito invece nella sola maniera a lui confacente, traendo partito a un tempo dalla sua competenza.

Al Museo era una forza sprecata, mentre in una Galleria o meglio ancora nel Ministero, sarebbe stato un prezioso ed esperto consigliere.

Sposò a Padova la fanciulla del suo cuore che portò seco a Firenze, e che gli è stata devota, paziente e fida compagna sempre. Oramai aveva una persona cara cui confidarsi, una devozione senza limiti sulla quale poter contare nelle ore grigie della vita. Ma le ore grigie erano troppe, e come nella squisitezza del suo sentimento cercava di nasconderle anche alla moglie, così vi si abbandonava tutto solo come ad una fatalità. Rientrando in casa cercava di cancellare la ruga che l'opprimeva e poco alla volta la casa sua lo allontanava dagli uomini. Andava ogni giorno al Museo e nella cameretta assegnatagli ordinava i suoi studi e preparava il materiale per un nuovo lavoro da pubblicare in inglese insieme con Crowe. Nè gli mancavano le piccole torture che sempre sanno infliggere i mediocri agli spiriti superiori. Qualcuno dei compagni d'Ufficio non sapeva darsi ragione di quella specie di privilegio di cui godeva, di starsene cioè tranquillo in camera, mentre essi dovevano attendere ai visitatori, salire con essi e scendere le scale, dare informazioni e schiarimenti. Più d'una volta, a solo titolo d'infastidirlo bussavano all'uscio della sua camera con la scusa che un gran personaggio, una famiglia inglese desideravano d'essere accompagnati dall'Ispettore. Ed egli levando d' in su le carte la bella testa Tizianesca, nella quale sfolgoravano nell'ira gli occhi come carbonchi, rispondeva pacato: dica loro che d'armature e ceramiche e sigilli, l'Ispettore non ne capisce nulla. Vada Lei che ha imparato il Museo a memoria. Ed una volta che l'importuno arrischiò d'aggiungere che i forestieri, non le armature o le ceramiche volevano vedere, ma i marmi e i bronzi, il Nostro fu presto a gridare più che a dire: ebbene dica loro che l'Ispettore è un asino. Nelle ore men tristi ei narrava volentieri questi poveri episodi della sua vita d'impiegato.

Ma doveva venire per lui un momento di vera, di grande soddisfazione morale. Era un lampo, ma era pure

la rivincita del lungo e ingiusto oblio nel quale era stato tenuto: era un ricattarsi delle piccole miserie con le quali avevano cercato di fargli più amaro anche lo scarso pane che aveva ottenuto, ed al quale si sentiva costretto, poichè d'esso oramai viveva la famiglia.

Nel 1868, per il matrimonio dell'allora Principe ereditario, venne a Firenze Federico principe ereditario di Prussia. Desiderando egli di visitare le Gallerie ed i Musei di Firenze, ne manifestò il desiderio al Ministro dell' Istruzione. Al giorno stabilito tutti gli impiegati del Museo erano schierati ai lati della porta d' ingresso. Arrivato il Principe, il Ministro che l' accompagnava, gli presentò un per uno gli impiegati e quando fu al Nostro, non ebbe ancora pronunziato il nome di lui, che il culto Principe andò a Lui e stringendogli ripetutamente e con affettuosità le mani, disse ricordarsi del suo nome e della classica opera pubblicata in Inghilterra. E mentre dicevasi informato che stava per uscirne una traduzione tedesca, si congratulava col Ministro, perchè il Governo avesse tra' suoi impiegati un erudito di tanto valore e tanto stimato in Inghilterra ed in Germania. Sempre tenendogli stretta la mano, chiese al Ministro il permesso d'essere, nella visita del domani alla Galleria, accompagnato da lui.

Chi ha notizia delle umane miserie può solo immaginare il mutamento fattosi nell'animo sbalordito di molti. Chi sempre l'aveva o non curato o guardato di sbieco, fu il primo a corrergli dietro ossequioso e portare dappertutto la singolare notizia. Per poco, qualcuno non diede del matto a questo spirito buono e semplice del Principe prussiano, non gli sembrando che tanta notorietà meritasse quell'uomo taciturno, sdegnoso e solitario. Ma l'affabilità del Principe e più ancora le sue parole, fecero un grande effetto su tutti ed anche nel Ministero: molti mutarono avviso e presero a pensare che bisognava fare di lui maggior conto. Anche il Ministro parve svegliarsi e promosse per lui dal Re la Croce Mauriziana.

Il solo che in mezzo a tutto quel chiacchierio seppe mantenersi equilibrato fu Cavalcaselle. Non che non valutasse esatto le parole e più l'atto di singolare benevolenza del Principe, che ricordava invece con commozione, ma lo sdegnava il voltafaccia di molti ed anche di dovere la stima del suo Governo, non agli studi fatti e all'opere pubblicate, ma alle parole d'un Principe sapiente e cortese, ma non italiano. E ci vollero i pochi amici lieti di quella giustizia per vincere la sua riluttanza a presentarsi alla residenza del Ministro di Prussia, per ottenere una udienza dal Principe e ringraziarlo della benevolenza addimostratagli.

Ma anche allora la vita dei Ministeri non era più lunga di quella d'oggi, per modo che anche le migliori intenzioni rompevano allo scoglio dell'impotenza. Non un Ministro era appena e grossolanamente informato dei bisogni della sua amministrazione, che una crisi lo travolgeva e le cose rimanevano come prima.

Quello adunque che in causa d'una crisi non prevista non era forse stato possibile di fare al Ministro del 1869, toccò in sorte al Ministro del 1870. Mente coltissima e temperamento d'artista, il Correnti era fatto apposta per intendere quale poteva essere l'obbligo d'un Governo rispettoso di sè, verso chi aveva dato tutto sè stesso all'arte ed erasi in essa tanto magistralmente affermato. Ma nella sua larga comprensività, egli sdegnava di ricalcare le orme altrui, e come aveva sempre il pensiero originale, così anche nell'amministrare si compiaceva di tentare vie nuove che non riuscivano sempre. E però la preparazione era sempre faticosa e lunga e non sempre il meglio, voluto o intravisto come possibile, veniva da lui raggiunto. Per procedere cauto preferiva alla definitiva la soluzione provvisoria, che permetteva sempre alla sua mente critica di mutar via e correggersi. Affidò al Nostro lo studio dei restauri più urgenti, ed accogliendone la proposta, gli diede anche facoltà di scegliere i restauratori e di vigilarne l'opera.

La soddisfazione morale fu per Cavalcaselle assai maggiore del vantaggio materiale da lui ottenuto, sebbene anche questo contribuisse a dargli un po' di tranquillità, in quanto serviva a procurare qualche comodo maggiore alla sua compagna. Nelle sue peregrinazioni per le quadrerie e le Chiese d' Italia, egli aveva potuto persuadere taluni restauratori della convenienza di limitare il restauro a levare dalle pitture la polvere, a fermare il colore quando minacciasse rovina, a rinforzare la tela o le tavole, a togliere i guasti del fumo, della cera e delle vernici, ma senza che le sostanze adoperate avessero ad alterare l'originale.

Mentre assisteva ai restauri del Camposanto di Pisa, aveva fatto esaminare da un chimico distinto dell'Università le sostanze con le quali s' imbevevano dal restauratore i veli destinati a portar seco la polvere dagli affreschi, ed anche la soluzione destinata a togliere dalle tavole o dalle tele le vernici dei precedenti restauri. Avuta così la sicurezza che nessun danno quel metodo poteva portare ai freschi ed ai quadri, sia a tempera che ad olio, egli si valse subito dello stesso restauratore del Camposanto per gli affreschi d'Assisi.

Ottenne dal Ministro buone condizioni per lui, e gli fece imporre l'obbligo di crescere degli scolari che s' impadronissero del metodo, d'altronde semplicissimo, e lo potessero applicare altrove. Crebbe così buon numero d'abili restauratori che lavorarono un po' dappertutto e lavorano ancora.

Quando il Ministro dopo un anno andò a visitare Assisi rimase assai soddisfatto dei restauri che, senza alterare in nessun modo l'originale carattere dei dipinti, avevano loro col solo levar della polvere ridonato freschezza e vivacità di colorito. Vinta così felicemente la prova egli ebbe autorità, man mano che gli allievi maturavano, di valersi di essi per altri restauri. Ed in breve tempo furono salvi e quasi restituiti a vita nuova gli affreschi

delle chiese di Assisi, che ben possono dirsi la palestra del nostro rinascimento. Allo stesso modo furono salvi gli affreschi di Giotto e Mantegna a Padova ed a Mantova. Avremo più innanzi modo di ricordare altre benemerenze del Nostro in materia di restauri, ma se tutte si dovessero numerare, la narrazione andrebbe assai per le lunghe.

Ma la sua azione intelligente e benefica non si limitò ai restauri. Godendo la fiducia del Ministro egli giovò grandemente, specie nel primo periodo della occupazione di Roma, a impedire che si gabellassero al Ministero, con le dichiarazioni d'illustri accademici, per quadri e disegni d'autori celebri, quadri e disegni di nessun valore ed anche di dubbia provenienza. Non è a dire quanto gli ebbe a nuocere la sua grande sincerità. Erano interessi ed amor proprii offesi ed era quindi umano, che tanto i giudici colti in mendacio, quanto gli affaristi che vedevano fallire un'impresa, si unissero per voltarsi contro l'audace che forte contro ogni seduzione aveva mandato a male i loro propositi. Le stesse orecchie del Ministro furono in più modi frastornate da recriminazioni, le quali se vennero discacciate dall'animo del Ministro, non così lo furono dal Ministero dove il lievito antico fermentava al calore delle denigrazioni nuove. La rigidità si considerava una posa, il giudizio la vendetta d'un presuntuoso per gente illustre che non lo aveva curato. Faceva ritorno il dubbio della competenza e si rimetteva a nuovo l'antica malignità, che non poteva aver scritta in inglese un'opera chi dell'inglese sapeva assai poco. E le malignità crebbero, anche se più caute, pel fatto non previsto d'un opera nuova proprio in quei giorni annunziata dalle riviste estere e pubblicata a Londra. La storia della pittura o meglio i Pittori dell'Italia Settentrionale edita in due volumi nel 1871 dal Murray e dedicata alla Principessa Ereditaria di Prussia e Germania, può ben considerarsi come un'opera originale in quanto non apparisce una rifusione più o meno larga di quanto era già stato detto nella storia della Pittura, ma è vera-

mente la storia pittorica d'una grande e operosa regione, che non ha mancato di dare segni di sè nei secoli XIII e XIV.

L'origine di questo lavoro, poco noto in Italia, va attribuita alle continue insistenze del Crowe per avere dal Nostro il materiale per una monografia su Leonardo da Vinci. Ma il Nostro che per il Vinci aveva della venerazione, non si sentiva ben preparato a discorrerne. Era troppa la luce che irradiava da quel genio, perchè il Nostro non provasse quasi un sacro terrore ad affrontarlo. Pittore, scultore, architetto, fisico, musicista, idraulico, era così gagliarda e complessa quella potentissima mente, che davanti a tanto fulgore il Nostro non sapeva da che parte farsi per intenderlo, per notomizzarlo. A lui pareva che solo omaggio conveniente da parte sua fosse il silenzio. Ma a chi lo incalzava invece ad occuparsene, egli non poteva dire quanto gli passava nell'anima davanti a quella insuperata grandezza, e preferì di girare la questione anzichè affrontarla. Dei pittori del Nord era pur cenno nella storia della Pittura finita di pubblicare nel 1866, ma come non formavano la parte principale del quadro, così ne aveva discorso rapidamente, nè di tutti.

Divisando un lavoro a parte ripartito per Provincia, era data maniera di discorrere più largamente e di molto maggior numero di pittori e delle diverse influenze che ciascun gruppo aveva dovuto sentire. Tutto che per alleggerirla era stato tralasciato nella storia della Pittura, trovava collocazione naturale od opportuna nella nuova opera. Piacque al Crowe la proposta, pensando che la via indiretta avrebbe condotto a trattare degli scolari ed anche del loro maestro Leonardo. Ma tale non era l'intendimento del Nostro, che se nel 2º volume trattò dei pittori milanesi da Vincenzo Foppa, Bramante e Bramantino, fino ad Antonio della Corna e Giovanni dalla Chiesa, non toccò affatto di Leonardo nè della sua scuola. Egli pensava invece a rispondere nel solo modo degno di lui alle malignità

che intorno a lui gli sciocchi e cattivi andavano sussurrando, ai sorrisi equivoci coi quali pareva che volessero umiliarlo. Fu allora che il Nostro, consigliatosi con un amico nel quale riponeva intera la sua fede, fermò il proposito, non di far tradurre dall' inglese l'opera già pubblicata a Londra, ma di rifarla in italiano come opera di getto, aggiungendo quel più e quel meglio che nei continuati suoi studi aveva raccolto. Trovò in Firenze l'editore cui piacque l'impresa, e da quel momento il Nostro non ebbe più tregua, tanto lo spronava il desiderio di portarla a compimento. Era la sua rivincita.

Ma per mostrare come la rettitudine del Nostro e l'inflessibile rigidità del suo spirito non fossero nè posa nè una mostra vana di virtù che non era, ma derivassero dal sentimento vivo e sincero della sua coscienza, basterà fra i tanti la narrazione d'un fatto che parecchi hanno conosciuto e che noi abbiamo qui sott'occhio documentato.

A Londra aveva conosciuto uno dei benemeriti Lombardi, che non paghi d'avere pagato di persona nel 1848, avevano sacrificato gran parte del loro patrimonio arruolando volontari e comperando armi.

Nel 1869 la sua vedova stanca di lottare ogni giorno con le pretese e le minacce dei creditori, deliberò di vendere quel poco che rimaneva del recuperato patrimonio, saldando ogni debito e salvando quel poco che rimaneva per le due figlie. Del patrimonio faceva parte un quadro, dato in pegno per poche migliaia di lire. Il quadro aveva avuto i più strani battesimi, ma l'ultimo, e parve il più singolare, lo attribuiva a Raffaello. Sarebbe stata una fortuna e la vedova avrebbe potuto vivere in minori angustie quando avesse potuto vendere il quadro al Governo.

Uomini politici di grande autorità, amici personali del Ministro gli raccomandarono la cosa. Al Correnti pareva una buona azione e sarebbe stato assai lieto di venire in forma dignitosa in aiuto alla vedova ed alle figlie di

chi aveva conosciuto e tanto aveva sacrificato alla Patria. Ma il Ministro aveva bisogno di coprire la propria responsabilità col parere di persona autorevole, per chiedere ed avere favorevole il parere della Giunta superiore di Belle Arti. Cavalcaselle faceva parte della Giunta e per questo e per l'autorità dei suoi giudizi, a lui s'indirizzarono il Ministro prima, e poscia le autorevoli persone che al Ministro avevano parlato e dal Ministro ottenuta la condizionata promessa di comperare il quadro.

Un consigliere della Giunta e perfino il medico, amico d'infanzia e compagno d'esilio del Nostro, insistettero per incarico della vedova perchè egli rivedesse il quadro. Ma egli l'aveva visto più d'una volta, e non potendo confermare l'illusione nella quale erano tutti, non voleva rivederlo. Sapeva già per altre esperienze quanto costasse la sincerità in simili contingenze e come gli interessi offesi si ribellassero. Ma il Ministro che voleva fare e che aveva promesso di fare, tanto insistette che il Nostro, molto a malincuore piegò. Recatosi dalla nobile signora proprietaria del quadro, non le nascose l'imbarazzo grande nel quale si trovava, e a lei, senza tanta diplomazia, si mise col quadro sotto gli occhi a dimostrare le caratteristiche di colorito e di composizione, per le quali non solo quel quadro non poteva essere opera di Raffaello, ma neppure si poteva assegnare alla sua scuola.

Va da sè che il quadro non fu comperato. Ma egli ricordava sempre con dolore quel fatto e più d'una volta ebbe a dire, che mai come allora gli era costato a fare il proprio dovere.

Intanto in virtù delle proposte fatte dal Nostro nel 1862 al governo, e delle quali il governo italiano non ne aveva fatto gran conto, circa l'ordinamento da dare alle nostre Pinacoteche, il sig. Engerth, Direttore della Galleria del Belvedere a Vienna, otteneva nel 1872 di far chiedere dal Governo Imperiale al Governo italiano la cooperazione del Nostro nella correzione e nuova compilazione

c

del catalogo e nell' ordinamento per scuole di quell' insigne quadreria. Le pratiche andarono in lungo e il consentimento del Ministero fu comunicato a Vienna quando l'esposizione universale era nel suo momento migliore.

L'affollarsi continuo dei visitatori al Belvedere avrebbe reso difficile il lavoro, e fu l'Engerth stesso che scrisse al Cavalcaselle di rinviare al 1873 il suo viaggio a Vienna. ma intanto « se cadevano sempre d'accordo nel metodo « del lavoro, preparasse le notizie storiche intorno alla « vita dei pittori, trovandosi con lui d'accordo nell'utilità « di premettere ad ogni scuola un breve accenno che dica « al pubblico quanto è bene che sappia della storia della « scuola, e che accanto d'ogni lista dei lavori compiuti da « ogni artista si avesse a mettere subito dopo il nome, una « breve storia della sua vita ed educazione artistica ».

Erano le stesse proposte fatte dal Nostro a Torino e che dopo un decennio trovavano fortuna a Vienna, mentre da noi le nostre Gallerie continuavano nell'ordinamento di prima. E così fu fatto; e nel 1873 la Galleria del Belvedere si ordinò per scuola e il suo catalogo subì non indifferenti mutazioni, specie circa la paternità dei quadri. Il Governo imperiale rimasto contento del lavoro compiuto, ne diede notizia al Governo d'Italia pregandolo nel tempo stesso di far consegnare al Nostro la grande medaglia d'oro al merito a lui conferita dall' Imperatore.

Le vicende parlamentari infrattanto avevano portato a capo del Ministero dell'Istruzione un altro uomo d'ingegno, che alle qualità perspicue della mente ed all'acutezza del critico univa la rapidità dell'esecuzione. Fidente nell'opera propria non aveva esitazioni, e come prontamente si dava ragione d'un rimedio, così con altrettanta prontezza lo deliberava e mandava a compimento. Ordinando il servizio artistico e chiamandovi a capo un archeologo in fama anche di buon numismatico, egli vide ben presto, per la qualità comprensiva del suo ingegno, che se aveva con quella nomina ben provveduto alle antichità ed agli

scavi, l'archeologo più non bastava forse allo studio ed alla conservazione dei monumenti medioevali e della grande e squisita fioritura della rinascenza. E l'archeologo, che tutto il suo tempo dava agli scavi neppure bastava a dare indirizzo e studiare al lume del passato l'ordinamento dei nostri istituti d'arte per sottrarsi all'accademia e risalendo all'antico, trasfondere, con più libertà di studi, nelle loro vene ed arterie, sangue giovane e gagliardo. E pensò a dargli aiuto con un Ispettorato centrale, in cui le tre arti sorelle avessero una cura competente e particolare ed una particolare difesa. Alla pittura provvide col Nostro di cui conosceva il lungo studio e la meritata fama, e così fu nominato Ispettore centrale.

Non tacquero come non taceranno mai le invidie. E senza la stima grande che di lui faceva il capo del servizio, il miglioramento ottenuto nelle sue condizioni si sarebbe convertito in martirio. Era una novità vedere un uomo che non sapeva allineare relazioni nè infarcire di frasi i suoi riferimenti, dire alla buona ed alla buona scrivere il suo parere, sempre chiaro e preciso sulle molte questioni o proposte che facevano capo al Ministero.

Alla Direzione delle arti era prevalso sin là un concetto affatto particolare. Non si credeva necessario che il Ministero avesse un pensiero suo proprio, e però avesse anche a dibattere le proposte che venivano dalla Provincia. A quegli impiegati pareva d'essere più rispettosi dell'arte col mettere il polverino su quanto era riferito, anzichè discutere con la storia alla mano e con lo stato di fatto la convenienza, puta caso, d'una compera, d'uno scambio o d'un restauro. Di certo era un metodo comodo nel quale tutto e tutti potevano adagiarsi e che sicuramente non avrebbe sollevato recriminazioni mai, nè creato imbarazzi al Ministro. Ma così non l'intendeva il Nostro e, per fortuna sua, con lui cadeva d'accordo il capo del servizio che, da uomo d'ingegno e di una competenza sua propria, era rispettoso dell'ingegno e della competenza al-

trui. E così il Nostro ha potuto continuare a promuovere ed a sovrintendere ai restauri. Ricorda il San Cristoforo di Tiziano nel palazzo ducale di Venezia, ridotto male da un chiodo confittogli fra le gambe e da due cunei di legno che avevano levato l'intonaco, e fa provvedere al restauro. Alla palla d'altare con San Marco e quattro santi dello stesso Tiziano, fa togliere con grande perizia pezzo per pezzo l'armatura vecchia, sostituendola man mano con una nuova e il quadro prezioso è salvato.

Per Montefalco ottiene che si vadano scoprendo gli affreschi del tempio monumentale di S. Francesco, stati coperti di calce, come altri altrove, dal gusto pervertito d'un secolo disastrosissimo all'arte. Egli è sempre in grande attività, perchè il sentimento dell'arte lo agita e lo appassiona la sua conservazione. Mentre fa provvedere a Fano alle pitture del Pinturicchio e del Santi, non dimentica S. Gimignano, la sua chiesa e la Pinacoteca del Comune così ricche di tesori d'arte e fa compiere riparazioni ai dipinti di Pienza e di Siena. Sa delle cattive condizioni d'un affresco del Sodoma e di due altre tavolette di lui, nella chiesa di Santa Lucia a Sinalunga, e con accorto restauro salva dalla rovina l'uno e le altre. Una tavola di Pierin del Vaga nel duomo di Pisa, mostra sollevato il colore e non mette indugio a farlo fermare, come persuade il Ministro a far eseguire da periti restauratori di sua fiducia, l'opera difficilissima dell'*intelaratura* delle tele a tempera della Cappella Bentivoglio, che andavano a rovina. A leggere gli appunti che il Nostro ha lasciato sul modo d'eseguire i diversi restauri, i dubbi a lui mossi dai restauratori e i suoi consigli ad essi in tutto quel periodo di feconda attività, si vede che non v'è angolo d'Italia dove l'occhio del Cavalcaselle non abbia guardato, non dipinto ch'egli non ricordi nei suoi particolari. E si rimane persuasi, che se i restauratori da lui scelti e a lui deferenti misero dal canto loro, quasi tutti, molto buon volere e una non co-

mune perizia nei lavori di restauro, la mente direttiva del restauro però era pur sempre di lui fattosi infaticabile nel vigilarne l'andamento, capitando anche improvviso nei luoghi di restauro e richiamando i restauratori all'adempimento esatto delle norme da lui stabilite.

Era così nota la sua competenza, che volendosi dal papa Leone XIII rimediare ai gravi danni patiti dagli arazzi di Raffaello custoditi nel Museo Vaticano, fa interrogare nel dicembre 1885 il Cavalcaselle ed il Müntz sul metodo da tenere. Presso il Pontefice erano vive le istanze dell'arazziere del Vaticano, perchè si procedesse al restauro rifacendo le parti guaste o perdute, come sempre erasi usato fin là. Il Nostro, fedele al suo modo di vedere e in pieno accordo col Muntz escluse in modo assoluto il metodo del rifare, e propose invece che gli arazzi fossero chiusi entro custodie munite di cristalli. Il Pontefice nominò una commissione [1] d'archeologi reputati e di artisti, perchè manifestasse il suo autorevole avviso sull'opinione dei due critici d'arte, ed indicasse, anche indipendentemente da essa, il modo migliore per la conservazione degli arazzi famosi. La Commissione fece propria l'opinione manifestata dai due critici, aggiungendo a maggiore cautela che fossero gli arazzi distesi sopra telai e fossero rifoderati con nuova tela col massimo riguardo e avvedimento. « In tal modo, concludeva il

[1] La commissione era composta: 1° di Mgr. David Farabulini, Prof. di estetica e di letteratura; 2° di Giovan Battista De Rossi Preside dell'Accademia d'Archeologia; 3° di Carlo Lodovico Visconti segretario perpetuo dell'Accademia e direttore dei Musei e delle Gallerie pontificie; 4° il padre Francesco Tongiorgi Prof. d'Archeologia e già direttore del Museo Kircheriano; 5° il Comm. Alberto Galli, scultore romano e sotto direttore dei Musei e delle Gallerie pontificie; 6° il Cav. Pietro Gagliardi, pittore e prof. nell'Accademia di S. Luca; 7° il Cav. Federico Mannucci sotto furiere dei Sacri Palazzi, ingegnere architetto del Vaticano; 8° il Prof. Alessandro Ceccarini maestro di disegno e pittura e direttore della fabbrica degli arazzi in San Michele.

« Comm. Carlo Lodovico Visconti, relatore per la Com-
« missione presso il Pontefice, si provvederà più effica-
« cemente alla più lunga e migliore conservazione di
« codesti preziosi arazzi senza adottare sopra di essi quei
« malaugurati restauri, che tolgono agli antichi monu-
« menti d'arte uno dei principali loro pregi, cioè l'ori-
« ginalità ».

Nel frattempo l'edizione italiana della storia della pittura era al suo terzo volume e fin da quando era uscito il primo nel 1875 in veste affatto rinnovata, parecchi che già avevano manifestati dubbi circa la parte essenziale avuta dal Nostro nell'edizione inglese, mal sapevano persuadersi che l'edizione italiana non fosse, come non era, la semplice e letterale traduzione dell'inglese. A persuadere che invece essa è un lavoro nuovo e rifatto di pianta, non solo per le molte aggiunte e correzioni, ma ancora per una maggiore esattezza del pensiero del suo autore, basta mettere in comparazione i due testi.

Gli otto volumi fin qui pubblicati dai Successori Le Monnier rappresentano soltanto i due primi volumi dell'edizione inglese e due soli capitoli del terzo, e questo ci dispensa da una più particolareggiata dimostrazione, che qui sarebbe oziosa. E che non fosse una traduzione ma un lavoro più nutrito e nuovo, lo prova anche il fatto che, come per l'edizione inglese il Crowe aveva reclamato il diritto di preporre il suo al cognome del Nostro, così nell'opera italiana e anche per le monografie di Tiziano e Raffaello dovette consentire all'editore fiorentino che il cognome del Nostro precedesse quello di lui. Il Crowe infatti si disinteressa dell'opera italiana alla quale non ha contribuito e non senza dispetto scrive nel dicembre del 1874 da Düsseldorf, dove era Console, *che tenterà di leggere i fogli della traduzione italiana per vedere gli errori possibili.* Erano i fogli impaginati del primo volume, e quel chiamarlo traduzione italiana e mettere innanzi, senza neppure un grazie per la cortesia usatagli, la possi-

bilità di errori, stanno a riprova del malanimo col quale egli vide iniziata la edizione italiana. Di errori non parla mai più nella sua corrispondenza, e solo nell'ottobre 1887, quasi obbligo di cortesia, fa nuovamente accenno da Parigi all'opera italiana accusando ricevuta del quarto volume allora uscito, aggiungendo: *che di esso ne parlerà un'altra volta, non avendovi oggi che data un' occhiata.*

E successivamente non si trova più parola di lui, sia per il quarto sia per i successivi volumi, che con impareggiabile sentimento d'amicizia il Nostro continuava ad inviargli.

Pare evidente che, tolto il Crowe dal primo posto, neppure aveva la cortesia di rilevare con l'amico i pregi ed i difetti del nuovo lavoro. In quella vece spinge l'amico da Düsseldorf a lavorare alla storia di Tiziano per l'edizione inglese, e lo invita *a ricercare nel Museo Correr le matricole dei pittori di Venezia, essendo importante dire qualcosa dei pittori che hanno aiutato Tiziano. Il Campagnola per esempio è un paesista, ma Tiziano a Padova ha lavorato con lui. Mandatemi qualche parola sulle principali opere di Campagnola, di Paris Bordone, Schiavoni e Sante Zago.* E così otteneva che per affrettare la pubblicazione inglese di Tiziano, il Nostro dovette sostare nella pubblicazione della Storia della pittura in Italia.

Ma non basta, che forse se non per distorlo affatto dalla pubblicazione italiana, cosa a quel punto impossibile, ma certo per fargliela tirare in lungo, il Crowe cerca d'imbastire una seconda edizione inglese, e da Parigi scrive al Nostro *che Murray si dice disposto di pagare 100 sterline per ogni volume d'una nuova edizione, ed aggiunge che se gli diremo di dargli una seconda edizione corretta, s'impegnerà a farla.* E tanto gli stava a cuore di distogliere l'amico dal lavoro italiano e di indurlo a portare in una seconda edizione inglese tutte le importanti correzioni introdotte e da introdurre, continuandola, nell'italiana, che domanda al Nostro i disegni che hanno servito alle

correzioni, e nell'accusare *ricevuta di tre volumi d'essi aggiunge, che sta lavorando alla nuova edizione. Che già è intorno alle pitture del secolo XIV ed ha riveduto Masolino, Masaccio e l'Angelico e gli pare che se potrà presentarsi a Murray con qualcosa di pronto, potrà concludere qualcosa.*

Ma in fatto d'italiano il Crowe si trova press'a poco nella condizione in cui erasi per l'inglese trovato il Nostro. Ma più furbo e meno sincero del Nostro, il Crowe suggerisce l'espediente all'amico di fare lui stesso sull'edizione inglese le correzioni già introdotte e da introdursi nell'italiana. Se la salute avesse permesso al Nostro d'imbarcarsi in siffatto lavoro, era certo un gran colpo dato alla edizione italiana. *E ritorna su Vinci e domanda ancora delle note su lui, in quanto crede che la di lui vita aggiunta al volume gli permetterebbe di fare contratto con Murray. Promette alla sua volta di mandare delle note sulla cronologia di Leonardo che ancora non ha studiato a fondo, ma della quale vorrebbe ora riempire le lacune.*

Ci pare adunque che senza più dubitazione alcuna si possa rivendicare al Nostro il merito esclusivo dell'edizione italiana, e del maggiore e più essenziale contributo portato all'edizione inglese. Con tutte le correzioni e le mutazioni introdottevi dal Nostro, si può ben dire che in confronto all'edizione inglese quella italiana è un lavoro originale.

Lo stesso può dirsi delle monografie separate di Tiziano e di Raffaello, che nell'edizione italiana compiuta nel 1891 s'arricchirono di nuovi materiali e documenti importanti, senza contare una migliore distribuzione della materia.

Confrontando il Tkalac le due edizioni, non esitò a dire che, specie per Raffaello, il Crowe per la fretta con la quale mise insieme il materiale avuto dal Nostro, incorse in inesattezze ed errori nell'edizione inglese, inesattezze ed errori cui rimediò il Nostro nell'edizione italiana.

A pochi giorni di distanza dalla morte di Cavalcaselle,

l'editore fiorentino licenziava l'ottavo volume della Storia della Pittura, che discorre di Benozzo Gozzoli e de' suoi scolari, di Cosimo Rosselli, Pier della Francesca, Melozzo da Forlì e Marco Palmezzani, di Giovanni Santi e Don Bartolomeo della Gatta. Oltre i preziosi schizzi che, d'accordo col Fleres meriterebbero essi soli uno studio diligente, il Nostro ha lasciato del nuovo materiale da servire alla continuazione dell'opera.

La sua grande operosità e la fama nella quale era salito presso i dotti, avrebber dovuto farlo contento facendogli dimenticare le tante piccole miserie che lo avevano crucciato. Ma contento non fu e non visse. Le morali soddisfazioni e qualche maggiore comodità della vita vennero tardi, troppo tardi, e quando l'animo era già troppo esulcerato per trovare in esse un conforto. Venute tardi furono impotenti anche solo a mitigare le umiliazioni e le amarezze per tanti anni sofferte, e fatte anche più acerbe dalla preoccupazione d'ogni giorno e d'ogni ora per la compagna, che sola e con la sua devozione assoluta e col suo affetto fido e costante aveva potuto mettere nell'animo inacidito di lui una nota più dolce. Pauroso come era della morte che sempre prevedeva vicina, egli temeva di non lasciare dopo morto, abbastanza provveduta la compagna e lo crucciava il pensiero che lui scomparso avesse la vedova sua, così ricca di virtù e di abnegazione, a patire privazioni. Roso da tale timore, egli per gran tempo parve divenuto avaro e si negava ogni soddisfazione, quella compresa e per lui dolorosa dei viaggi. E solo quando si persuase fosse bastevole il risparmio fatto, per assicurare una modesta agiatezza alla compagna, volse il pensiero a nuovi viaggi divisando di passare la primavera e l'estate del 1898 fra Monaco, Dresda, Lipsia e Berlino.

Ma da lui non aspettata, sebbene sempre temuta, lo colse a tradimento la morte.

In questo soltanto pare l'abbia prediletto la sorte poichè lasciò la vita senza avere la coscienza del suo stato,

e senza vedere lo strazio di chi fu a lui, dopo l'arte, l'unico conforto della vita.

Sorridesse almeno al suo spirito l'omaggio di Roma che amò d'amore operoso e disinteressato e quello del Ministero che se a lui diede amarezze e sconforti, fu a lui campo acconcio a svolgere la sua attività ed applicare i frutti della sua lunga esperienza. Un busto di lui non disdirebbe nelle sale della Minerva, e mentre starebbe a dimostrare l'omaggio reso all'ingegno operoso, direbbe altresì che l'integrità della vita e l'onestà del costume trovano ancora un premio nella memoria dei buoni.

Roma 1 novembre 1898.

A. Pognisi.

PREFAZIONE

Il presente libro è la prima opera letteraria dei due autori. Pubblicato a Londra in lingua inglese nel 1857, ne ha di un colpo creato la fama non solo in Inghilterra, ma bensì nell' Europa intera. Il soggetto del libro era tutto nuovo, si conoscevano le pitture che andavano sotto il nome dei van Eyck e di Ruggiero van der Weyden, ma era sconosciuta l' evoluzione della antica pittura fiamminga e nella storia di Memling, Hugo van der Goes, Justus van Ghent, Petrus Cristus, Dierick Bouts, ecc., regnava la più deplorevole confusione. Il libro di Cavalcaselle e di Crowe vi ha portato luce e ordine. Da ciò il suo grande successo. Il libro venne immantinente tradotto in francese da Ruelens e Pinchard a Bruxelles e la traduzione corredata di una quantità di materiale documentario raccolto negli archivi del Belgio. Esaurita l' edizione inglese, gli autori, tutti intenti a scrivere la loro monumentale *Storia della pittura in Italia*, tardavano fino al 1872 a rimaneggiare la loro storia della pittura fiamminga

e a pubblicarne una edizione nuova e accresciuta. Nel 1875 il professore Antonio Springer a Lipsia ne pubblicò un'edizione tedesca.

Amico da lunga data di Cavalcaselle e di Crowe, io insistevo che il libro fosse tradotto in italiano, e quantunque Crowe si trovasse d'accordo con me, Cavalcaselle non volle interrompere la continuazione dell'edizione italiana della *Storia della pittura in Italia.* Infine nell'anno della sua morte egli cedette alle mie premure, a condizione che io m' incaricassi dell'edizione italiana e che egli non avesse per nulla da occuparsene. Infatti egli non volle leggere nemmeno una pagina delle bozze per non distrarsi da quel lavoro. Trovai un giovane che conosce bene le lingue inglese e tedesca per tradurre il libro dall' edizione tedesca confrontando sempre il testo inglese. Il signor Luigi Cinotti ha egregiamente compito il suo lavoro che io ho riveduto e corretto sulle bozze. La mia opera si limita a questa revisione, lavoro più noioso che meritorio, che io impresi per mia lunga amicizia con Cavalcaselle e per la convinzione artistica della grandissima importanza dell'antica pittura fiamminga e della sua poco conosciuta, benchè grande influenza sull' arte italiana del Quattrocento.

Negli ultimi venticinque anni le ricerche sull'arte fiamminga, alle quali il libro di Cavalcaselle e Crowe aveva dato l' impulso, fecero grandissimi progressi, tuttavia il fondamento della loro opera rimase saldo e sicuro. Avrei potuto rettificare qualche piccola svista, ma trattandosi dell' opera di due amici già morti, mi parve sconveniente di attribuire loro qualche opinione che essi forse non avrebbero ap-

provata. La presente traduzione italiana dà quindi il testo di Springer fissato a suo tempo col concorso degli autori. Libri monumentali di scienza ed arte sono di rado modelli del bello scrivere, e i libri di Cavalcaselle e Crowe non hanno la pretesa di esserlo; ma gli autori dicono esattamente a quali risultati le loro ricerche artistiche e storiche li hanno portati, e lo dicono in termini chiari e precisi. Tanto ha bastato a creare e consolidare la reputazione che godono in tutta l'Europa.

Molti giovani scrittori di cose d'arte si compiacciono di fare delle scoperte che credono tutte nuove di zecca, ma chi ha studiato i libri di Cavalcaselle e Crowe può rispondere che la massima parte di queste pretese scoperte si trova bell'e fatta nel volume tale a pagina tale pubblicato dagli autori 30 o 20 anni fa.

Di passaggio a Lipsia, 26 dicembre 1898.

Dott. Amerigo Tkalac.

LIBRO PRIMO.

LA SCUOLA DI FIANDRA.

CAPITOLO PRIMO

LA PITTURA FIAMMINGA NEL MEDIOEVO

Le origini dell'arte fiamminga risalgono, secondo le notizie fino a noi pervenute, ad un tempo relativamente remoto, al secolo ottavo, durante il quale anche alla pittura fu dato un più potente impulso da Carlo Magno, zelante promotore d'incivilimento. Poichè fin da tempo remoto il copiare e il colorire manoscritti formavano le occupazioni favorite nei chiostri, [1] non è impossibile che tali arti si fossero già esercitate anche nei Paesi Bassi in tempi anteriori ai Carolingi, del che abbiamo la più antica e sicura notizia in una Cronaca appunto di quel tempo. Tale Cronaca fu scritta nel nono secolo, e proviene dal monastero di Alt-Eyck sul Maas. [2] Lo scrittore narra abbastanza minuziosamente di due suore, Herlinde e Reinula, che presedendo successivamente al monastero come Abbadesse nella prima metà del secolo ottavo, adornarono i Vangeli, il Salterio e le

[1] Il più antico regolamento monastico che scrisse S. Cesario per un chiostro di femmine, da lui fondato nell'anno 513, faceva obbligo alle suore di copiare i libri sacri.

[2] *Acta SS. Boll.* 22, Mart. III, p. 386; ripetuto in Mabillon AA. SS. O. s. B. saec. III, 1, pag. 654. *Cfr.* « *Recherches sur nos anciens enlumineurs et calligraphes* par le chanoine J. J. de Smet, nei *Bulletins de l'Académie de Belgique*, vol. XV (1848), pag. 80.

Leggende sacre con tali miniature, da fare sul cronista l'impressione come se essi fossero stati dipinti il giorno innanzi, tanto i colori erano freschi e brillanti. È semplicemente per caso, che veniamo condotti alle sponde del Maas per avere la più antica notizia dell'attività artistica nei Paesi Bassi! Il monastero di Alt-Eyck, nel quale operarono Herlinde e Reinula, si trova in vicinanza di Maas-Eyck, luogo nativo dei due più grandi pittori della scuola ed in quel monastero trovò asilo Lievine, figlia di Jan Van Eyck. La provincia limburghese dove sono Alt-Eyck e Maas-Eyck, fu poi la residenza dei miniatori, i quali inalzarono l'arte a tanta eccellenza, che le loro opere, anche alla fine del secolo quattordicesimo e perfino sul lontano mercato di Parigi, non erano ritenute di meschino valore.

È incerto in qual tempo l'esercizio della pittura nei Paesi Bassi passò nelle mani dei secolari. In ogni caso, quando Wolfram von Eschenbach lodò nel suo « Parzival » i pittori di Maestricht e di Colonia come superiori a tutti gli altri, esistevano già corporazioni artistiche che eseguivano i lavori. [1] Ma le nostre cognizioni su questo punto possono trarre un profitto poco considerevole dagli elogi di Wolfram, quanto dalle notizie, ancora più vetuste, che possediamo intorno ai pittori ed ai dipinti in Lüttich dei secoli decimo ed undecimo. [2] Non ci pervennero pitture in tavole della più remota epoca medioevale, e i frammenti degli affreschi, che solo ai giorni nostri furono di nuovo tolti all'obblio, sono la maggior parte in tal guisa danneggiati che appena se ne può ancora daterminare il valore. Nondimeno questo stato di cose non ha fatto cessare le patrie investigazioni dell'arte dal volgere

[1] Parzival, 158, 14.
[2] *Vita S. Balderici* in Pertz SS. vol. IV, pagg. 724-738.

un'attenzione particolare all'antica pittura monumentale. Negli ultimi decenni, con zelo degno davvero di encomio, si liberarono affreschi dall'intonaco che li ricopriva, e si scopersero molte opere dei secoli tredicesimo e quattordicesimo; così in Floreffe presso Namur, in Huy sul Maas, in Maestricht, Lüttich, Gent, Gorcum, Harlem, Deventer. [1] Più tardi riuscirà forse di classificare ed apprezzare convenientemente questi lavori anonimi; tuttavia fino ad ora ciò non è accaduto, e dobbiamo contentarci di fondare il nostro giudizio sui saggi di affreschi scoperti ancora più innanzi, cioè prima del 1850. Questo giudizio è assolutamente sfavorevole per formarsi un concetto esatto; e per quanto si può dedurre da singoli esempi sullo stato generale della pittura, la troviamo, fino al XIV secolo, sopra un gradino molto basso di sviluppo. Come prove citiamo: Nell'ospedale Byloque di Gent, l'Incoronazione di Maria, e San Cristoforo, di grandezza naturale, che porta Gesù Bambino per mezzo alle acque, rozzo lavoro dei primi anni dopo il 1300, senza indicazione di ombre, contornato da un grossolano colore nero; [2] in San Martino

[1] Si possono leggere più esatte notizie interno a questi affreschi negli scritti seguenti:

Floreffe, *Annales de la Société archéologique de Namur*. Tom. III. pag. 361. Gli affreschi quasi del tutto cancellati nella vôlta della cantina dell'Abbazia sono, secondo Ad. Siret, da ascriversi al XIII secolo.

Huy, *Beffroi*, 1864. Tom. II, pag. 31. Si suppongono dell'anno 1292. Le pitture sopra un vecchio stipo nell'Abbazia fondata da Pietro l'Eremita, contengono storie della vita di Santa Attilia; il disegno è molto rozzo ed il colorito del tutto smorto.

[2] Maestricht, *Journal des beax arts*. Bruxelles, 1867, pag. 105. Gli affreschi furono scoperti nel 1866 in una vecchia ala del fabbricato del convento dei Domenicani e, secondo van der Schaaf, rappresentano storie della leggenda dei Diecimila martiri, della vita di San Tommaso d'Aquino e di altri Santi.

Lüttich, *Journal des beax arts*, 1863, pag. 18. Avanzi di affreschi nelle chiese di S. Giacobbe, San Paolo e della Santa Croce.

Gent, *Edmond de Busscher*, *Recherches sur les peintres gantois*, Gand, 1859, pag. 164. *Messager des sciences et des arts de la Belgi-*

a Ypern, una figura sepolcrale inginocchiata, che si dice fosse inalzata in memoria di Roberto de Bethune.[1] Per quanto poco rimanga qua e là della superficie originaria dei colori, tuttavia quel poco dà a conoscere che gli autori di queste pitture appena meritano il nome di artisti.[2]

Però ai suddetti saggi dell'arte monumentale fanno piacevole contrasto i lavori in miniatura della stessa epoca. Mentre i primi si possono appena chiamare mediocri, e sono notevoli soltanto per esser privi di

que, Bruxelles, 1834, pag. 200; 1840, pag. 224, e *Journal des beaux arts*, 1862, pag. 15. Si hanno frammenti di affreschi nelle cappelle degli ospedali di San Giacobbe, San Giovanni, San Cristoforo e Sant'Uberto. Sulle pareti del « Leugemeete », appartenente ad una birreria e prima ad una cappella di San Giovanni e Paolo, si trovano dipinte figure in assetto guerresco fatte da artefici di Corporazioni, come pure tredici storie della vita di S. Giovanni Evangelista; i quali lavori debbono ascriversi al XIV secolo.

Harlem, *Journal des beaux arts*, 1860, pag. 160. Figure di Santi, di epoca indeterminata, sui pilastri della chiesa di S. Bavon.

Bathmen presso Deventer: *Journal des beaux arts*, 1870, pag. 116. Affreschi recentemente scoperti (1870) nella chiesa di Bathmen. Secondo Victor de Stuers, essi rappresentano il Giudizio universale, Santa Caterina e Gertrude e (come in Maestricht) il martirio dei Diecimila Martiri che sul davanti ha le figure inginocchiate di un Cavaliere con la sua Dama. Quest'ultima composizione è ancora bastantemente bene conservata, mentre delle altre non restano che frammenti. Sulla parete sembra vi si trovi la data MCCCLXXIX.

Gli affreschi nella chiesa di San Giovanni a Gorkum furono scoperti nel 1845 poco prima della demolizione della chiesa, e furono copiati per la R. Biblioteca all'Aja. Schnaase diede una descrizione dei loro soggetti (tolti dal primo libro della Genesi e dalla vita di Gesù Cristo) nel *Kunstblatt* 1847, pag. 29. Jansen li pubblicò a colori: *De muurschilderijen des S. Janskerk to Gorinchem*, Amsterdam, 1858. In quanto agli affreschi nel castello di Nieuwport scoperti nel 1822, si consultino le *Nouveaux Mémoires de l'Acad. de Bruxelles*, *t. XVII*. Molanus descrive un antico quadro dell'anno 1?05 nel « Beginage » a Diest, rappresentante Cristo sulla croce, nell'*Historia SS. imaginum et picturarum*, Lov, 1570, citato in *Van Evens Thierry Bouts*, 1864, pag. 7.

[1] *Messager des sciences et des arts*, tom. I, pag. 201.

[2] Vedi *Kunstblatt*, 1843, n. 54.

maestria, ci sorprendono invece le miniature per la loro disposizione artificiosa e per abile esecuzione. Ce ne offre un esempio importante il Calendario in un messale della Biblioteca Bodleiana in Oxford, scritto verso l'anno 1320 [1] ,ed ornato di graziose miniature di varia grandezza racchiuse in tanti quadrati. Le pitture si fanno distinguere per la loro composizione simmetrica, per la severità che ci ricorda le opere scultorie, o per l'aria dignitosa delle figure che hanno una semplice maniera di panneggiare, l'espressione gentile del volto e contorni accurati. Le teste, foltamente barbute, sono larghe, quasi angolose; gli occhi intenti, le dita lunghe e sottili. La pergamena venne messa con parsimonia a profitto per le luci; e le ombre, a strati angusti, sono trattate in modo semplice, ma pieno di effetto.

Sopra una delle pitture più piccole rappresentante l'Annunziazione col Padre Eterno benedicente dal cielo, scorgiamo colonne ed archi della più ricca scultura, del tutto identici a quelli che anche i maestri posteriori della scuola amarono di riprodurre.

In quanto alle miniature più grandi, una rappresenta la Flagellazione e Cristo innanzi a Pilato; l'altra la Crocifissione con Maria Addolorata, la Divisione a sorte della veste, e la Risurrezione; le quali tre storie sono riunite sopra un piano comune. Tra le figure principali colpisce particolarmente la vista un trombettiere a cavallo, con movimento vero ed energico. [2]

[1] Bodleyian library, Oxford, n. 313, Douce. Il Calendario contiene la festa di San Lodovico di Tolosa, istituita nel 1317, al contrario è omessa quella di San Tommaso d'Aquino (1323). Perciò si può press'a poco fissare il tempo in cui fu scritto il detto messale.

Un altro esempio che merita attenzione, è una Bibbia dell'anno 1383 nel Louvre, dipinta per il re Carlo V, il cui ritratto si trova alla pagina 368. Essa mostra la medesima incorniciatura come nel messale

A quale condizione sociale apparteneva il caposcuola di quest'opera e delle altre consimili? Dobbiamo crederlo di condizione ecclesiastica o secolare? Il profondo sentimento religioso, e la conoscenza esatta delle regole tradizionali osservate nella rappresentazione di fatti sacri, nel mentre ci fanno pensare ad un monaco, non ci fanno al tempo stesso escludere del tutto l'artista laico, essendo passate già da lungo tempo nel sentimento popolare le idee religiose. Un fatto solo resta fisso e contrassegna nel miglior modo l'ufficio del pittore: cioè la dipendenza dell'arte sua da quella della scultura che si palesa nella maniera più varia di forme.

La predilezione di trasportare numerosi episodi di una storia in un solo spazio ricorda la composizione seguita nei bassorilievi. La rigidezza dei gruppi e dei panneggiamenti, la dura e tagliente delimitazione delle superfici appariscono tolte ad imprestito dagl'intagli in legno. La mezza luce larga ed uniforme, il tono bigio delle ombre, la tinta smorta del panneggiato e degli ornamenti, l'accurata imitazione delle singole parti ar-

della Bodleyiana e gli stessi contrassegni artistici. Gli ornamenti sono trattati con molta delicatezza e con gusto. Le miniature di tempo posteriore mostrano già una certa propensione a imitare la natura; cosi, ad esempio, una Bibbia latina nella Biblioteca di Parigi (M. S. 6829 fol.), nella quale non solamente gli ornamenti e le figure mostrano differenti mani, ma anche le ultime appariscono essere state eseguite da parecchi pittori. Nel primo foglio è rappresentato San Girolamo nell'atto di estrarre un spina al leone. Il Santo sta seduto con un libro innanzi in una fabbrica architettonica vagamente ornata di sculture, sulla quale sono anche collocati degli angeli in atto di suonare. Il quadro è di un solo colore, ma eccellente per i suoi contorni oltremodo delicati e per la facile morbidezza del panneggiato. Alcune delle singole miniature che seguono, rassomigliano a quelle della Bibbia del Louvre; altre sono più rosse e di un tono più cupo. Dopo la pagina 34 si osserva una mano spiccatamente inferiore sia negli ornamenti soverchi, sia nel panneggiato più ruvido, sia finalmente nel colorito pesante.

chitettoniche, tutto indica il modello delle sculture in pietra, come si veggono nell'oscurità sulle porte maggiori e nelle navate di chiesa. Questo fatto non può destare maraviglia, quando si consideri lo stretto nesso che dominava nel Medioevo fra le arti della pitture e della scultura, di cui la policromia era generalmente in uso. Originariamente si richiese l'aiuto della pittura per rivestire le opere degli scalpellini e degli scultori in legno con l'apparenza della realtà; e si riputavano compite soltanto quando le parti nude, come pure i panneggiati e gli ornamenti erano coperti di colori. In questo modo i pittori, ai quali fu così tramandata la tinta delle sculture, si abituarono alle apparenze dello stile del rilievo, e la cominciarono ad usare anche nella loro arte. L'impressione così ricevuta restò fissa per secoli e la si mostra tanto nella scuola di Brügge e di Gent, a capo della quale stanno i fratelli van Eyck, quanto in quelle di Tournay e di Bruxelles, che salirono in grande fama per opera di Rogier van der Weyden.

Lo stretto legame fra le due arti si mostrò anche pieno di conseguenze in quanto al rapporto tecnico, avendo l'usanza di mescolare con olio i colori nel dipingere le opere plastiche, preparato efficacemente la scoperta della pittura ad olio. Quell'usanza potrà essersi introdotta in Europa verso la fine del secolo tredicesimo;[1] in ogni modo si può autorevolmente affermare che già era in voga nel Belgio sul principio del quattordicesimo secolo. Quando nell'anno 1341 si dovette erigere un monumento sepolcrale in Tournay a Giovanni III Duca di Brabante, fu stabilita formalmente nel contratto la coloritura delle statue « de pointure

[1] Vedi *Eastlake Materials for a history of Oilpainting*, London, 1897, ed il Corso sopra la pittura ad olio nell'edizione di Eraclio dell'Ilg (*Quellenschriften für Kunsigeschichte,* IV, Bd.), Wien 1873.

de boines couleurs a ole. »[1] Nel medesimo secolo parimenti il Consiglio di Brügge stabilì di adornare la cappella del palazzo civico di oro, argento e « allen manieren van olie vaerwe. »[2] Ed allorchè nel 1355 Jehan Coste intraprese per contratto la decorazione del castello di Vaudreuil in Normandia, si obbligò similmente d'impiegare « de fines couleurs à huile. »[3] Con l'esercizio progrediente, s'introdusse l'uso dei colori ad olio anche nella pittura dei gonfaloni e degli stendardi, sui quali campeggiavano i motti, le armi dei cavalieri e delle corporazioni;[4] tuttavia le pitture mu-

[1] De Laborde, *Le ducs de Bourgogne*, Paris, vol. I. *Introd.* pag. LXIV, secondo un estratto che aveva fatto Dumortier dai conti municipali di Tournay.

[2] « Jan van der Leye, den scildere » van der capelle te stoffeerne ten Damme in der steden huus van Brugge, van Goude, van Zelver, en allen manieren van olie vaerwe, dier toebehoorde, en eenen waire man van CXXV dagen wercken up syn selve costen.... CII pont. » De Laborde, opera cit., pag. LXIV, *note*. Vedi intorno all'uso dei colori ad olio nel XIV secolo il commentario alla Vita di Antonello da Messina nel Vasari, ed. Le Monnier, tom. IV, pag. 86.

[3] C'est l'ordenance de ce que je Girart, d'Orléans, ai cautié à fere par Jehan Coste ou chastel du Vail de Rueil, sur les ouvrages de peinture qui y sont à parfaire, tant en la sale come allieurs, du comandement M. S. le Duc de Normandie, l'an de grâce mil, ccc. cinquente et un le jour de la Notre Dame en Mars.

[4] Premièrement, pour la sale assouvir en la manière que elle est commenciée ou mieux; c'est assavoir: parfaire l'ystoire de la vie César, et au dessouz, en la derrenière liste, une liste de bestes et d'ymages einsi comme est commencié. Item, la galerie à l'entrée de la sale, en laquelle est la chace, parfaire, einsi comme est commencié. Item, la grant chapelle fere des ystoires de Notre Dame, de sainte Anne et la Passion en tour l'autel, ce qui en y pourra estre fet. Item, pour le dossier ou table dessus l'autel, III hystoires; c'est assavoir: ou milleu, la Trinité, et en l'un des costez une histoire de Saint Nicolas et en l'autre de Saint Louis; et audessous des hystoires du tour de la chapelle, parfaire de la manière de marbre einsi comme il est commencié. Item, l'entreclos, qui est ou milieu de la chapelle estanceler et noter de plusieurs couleurs estancellées. Item, l'oratoire qui jointe à la chapelle, parfaire, c'est assavoir: le couronnement qui est ou pignon avec grant quantité d'anges et l'annunciation, qui est à l'autre costé. Et en VII archez qui y sont, VII, ymages, c'est assavoir en chascun archet un ymage, et les visages qui sont commenciez par-

rali e quelle in tavola si eseguivano ancora regolarmente nell'antica maniera a tempera.

Nella pittura neerlandese del secolo quattordicesimo apparisce anche caratteristico, oltre alla stretta connessione con la scultura e la conoscenza dell'olio come mezzo di legame, il trasporto dell'azione all'immediato tempo presente, a cui contribuisce essenzialmente la foggia contemporanea delle figure rappresentate. Questo tratto realistico, che si mostrò nei Paesi Bassi parecchie generazioni prima che in Italia, fu, tra le altre ragioni, agevolato dall'influenza che ebbero sulla fantasia dell'artista le solenni processioni e le rappresentazioni drammatiche, le quali fecero stornare gli occhi dall'antico abbigliamento tradizionale, e introdussero nelle pitture il costume moderno.

Nell' ultimo periodo medioevale si curavano con tanto amore le anzidette pubbliche mostre, che i Circoli comunali e le Corporazioni vi prendevano attivissima parte, specialmente alle rappresentazioni drammatiche, sopportando non solo le spese della messa in iscena, ma sostenendo eziandio delle parti sul teatro. I soggetti della rappresentazione erano gli stessi che, grazie ad

faire, tant de taille comme de couleurs et les draps diaprez nuer et parfere; e une pièce de merrien qui est au-dessuz des archez armoiner de bonne armoierie ou de chose qui le vaille. Et toutes ces choses dessus dévisées seront fetes de fine couleurs à huile et les champs de fin or enlevé et les vestemens de Nostre Dame de fin azur et bien loialment toutes ces choses vernissiées et assouvies entièrement sans aucun deffaute. Et fera le dit Jehan Coste toutes les oeuvres dessus dices, et trouvera toutes les choses nécessaires à ce excepté buche à a doir et liz pour hosteler ly et ses gens en la manière que l'en ly a trouvé ou temps passé. En pour ce faire doit avoir six cens moutons, lesquieux il aura les deux cens à présent sur le terme de Pasques deux cens a le Saint Michel prochainement venante les autres deux cens au termes de Pasques après ensuivant. Accordé et commendé par M. S. le Duc de Normandie, au Vail de Rueil le XXV jour de Mars MCCCLV. De Laborde. *Archives Municipales d'Orléans* in *Les Ducs de Bourgogne*, vol. iii, pag. 460-62.

un' antichissima tradizione, si vedono a preferenza ripetuti nelle opere scultorie, e cioè la Gioventù e la Passione di Gesù Cristo, la Vita di Maria e via dicendo.[1] Però tanto gli attori che gli spettatori, erano ben lontani dal riconoscere il diritto della tradizione per quanto

[1] Nei conti della casa del Duca di Orléans in Asti, si trova la notizia seguente: « 16 Maggio 1387. Johanni Imperiato, civi Astensi, pictori pro XII banderiis quarum sex depicte fuerunt ad arma domini ducis Turonie et alie sex ad dicta arma et domine, ducisse, trasmittendis et portandis ad loca bacuarum Sancti Albanie et Trinitatis, iurisdictioni domini episcopi subjecta, per gentes principis Achaye ab ipso oblata, etc. XXII Solidos VI denarios Astenses.... Dicto Johanni Imperiato pro factura et pictura dictarum XII banderiarum XIX, l. VII s. Astenses. » De Laborde, op. cit., vol. III, pag. 29. Parimenti: « Febbraio 1393. A. Cathelain Bonneret, de Milan, paintre, pour la vente et de livrance de XXXIII bannières, aux armes de Monseigneur le Duc, par lui baillées et délivrées audit Cantélen du commandement et ordonnance de Monseigneur de Coucy LXXIII, l. XIII s. Ib. ib., pag. 75.

I conti di Lilla contengono le indicazioni seguenti: « Comptes Jacquemon depuis le derrain jour d'Oct. MCCCIIII^{xx}I à Oct. MCCCIIII^{xx}II. « A maistre Jehan Mannin (ou Mauvin) paintre, pour le fachon des dites banierettes et puignons. » Comptes Jehan Viete pour et au nom de la ville du Lille du jour du Toussains l'an de grâce MCCCIIII^{xx} et II jusques le derrain jour du mois d'Octobre nuit de Toussaint l'an de grace MCCCIIII^{xx} et III, Aoust. A maistre Jehan Mannin (ou Mauvin) paintre, pour auoir painturé de couleurs à ole ix cappes de plon: seruans à le porte Saint Sauueur, et les pumiaulx et banierettes, la ossi seruans, payet pour certain marquiét (marché) de ce fait à lui LIII, l. IIII s. » De Labord, u. s. vol. i. *Introd.*, pag. lxvi.

Le seguenti registrazioni nei conti della casa del Duca Antonio di Brabante negli anni 1411-12 hanno rapporto con la pittura. « Item. Christopffle Besaen, myns voirscreven heeren scilder; om twee bannyeren, II wimple, VI bannyeren.... met finen goude ende net olyen op ziden laken. » Comptes de l' hôtel d'Ant. de Brabant. De Laborde, u. s. vol. ii, pag. 292.

« Anthonio Bellono, civi Astensi, speciario pro IIII^{c}VIII peciis auri fini batecti; pro gomma, pro colla, tela nigra, candelis, cire, lauris, pertico, auro pigmento necessario pro factione trium banneriarum factarum ad arma domini ducis XXV l. I. s. Johanni Alumniaco, mercerio, civi Astiensi pro XL rasis seu brassis cendati, pertit et jalui, et pro serico seu seytaet certis aliis necessariis pro dictis banneriis XXXVIII, l. X, s. »

« Christoforo de Almania, magistro brodure pro factione lictarum trium bannerianum XVII, l. IIII s. Pro eodem per bulletam mandamenti gubernatoris datam III die Aprilis IIII^{xx} l. I. XV. s. » Arch. Nat. Fev. 1388-89. De Laborde, vol. III, pag. 37.

riguardava la comparsa esterna delle persone che agivano; apparendo loro comprensibili e vive solamente quando si atteggiavano e si vestivano nella maniera in cui erano abituati a vedere loro stessi i loro vicini. Essi non pensarono che da questo sistema derivando anacronismi, si offendeva la fedeltà storica; tuttavia conveniva al facile diletto l'immediato tempo presente dell'azione, posto intuitivamente innanzi agli occhi per mezzo del vestiario moderno; e tanto più seguirono i pittori questo modello delle rappresentazioni drammatiche, in quanto che essi si annoveravano parimenti nelle Corporazioni, dove erano radicate le suddette idee realistiche.

Nel secolo quattordicesimo le Corporazioni dei pittori e degli scultori, che fino allora erano state comprese in più grandi società operaie, conseguirono dei diritti indipendenti; nella qual cosa merita di nuovo considerazione la precedenza temporanea dei paesi nordici. Le Corporazioni di San Luca in Gent ed in Brügge sono più antiche della Corporazione di San Luca in Firenze; quella di Gent, che per qualche tempo escluse i miniatori e gli amanuensi, ricevette nell'anno 1338 la patente di franchigia. Le Corporazioni di Brügge e di Parigi sono presso a poco della stessa antichità. Queste Corporazioni organizzate tutte sullo stesso modello, possedevano un carattere severamente esclusivo e regolari consuetudini periodiche, quali il noviziato per parecchi anni, il proscioglimento da tale noviziato, e la dichiarazione della qualità di maestro dopo esame preliminare e l'esecuzione di un capo lavoro. Gli stranieri non potevano essere ammessi nelle Corporazioni se non acquistandone prima il diritto pagando delle tasse. Prescrizioni severe regolavano l'uso e la qualità dei colori, cosicchè veniva punito chi adoperava cattivi colori nella

carnagione, chi falsava l'oro, l'argento, l'oltramarino ed il minio, oppure chi usava tavole di legno nodoso.

La Corporazione era poi diretta da un Capo i di cui scabini decidevano le questioni che sorgevano fra pittori e clienti. Le transazioni si conchiudevano con tale penosa minuziosaggine ed erano tanto verbosamente circostanziate, che appena rimaneva all'artefice una via aperta per far valere la sua volontà e la sua fantasia.[1]

Dai registri delle Corporazioni fino a noi pervenuti si può agevolmente mettere insieme un lungo catalogo di nomi di artisti; tuttavia nessun pittore prima del XV° secolo giunse ad un grado d'importanza notevole. Inoltre, che pochi fra loro abbandonassero l'arte perfettamente meccanica è chiarito dal fatto, che spessissimo si affidava l'esecuzione di quadri di altare alla stessa persona, il cui mestiere era di dipingere o di addobbare le sculture in legno. Nondimeno un fatto importante è assodato, e cioè che già nel secolo quattordicesimo gli artisti neerlandesi trovarono dei mecenati fra i notabili e fra i patrizi, e furono al servizio dei principi del paese.

La notizia più antica e degna di fede che possediamo intorno alla carica officiale di un artefice in una casa principesca, è quella di Giovanni van der Asselt.[2] Il suo nome è citato in molti documenti francesi, ed ora viene chiamato « del Asselt », ora « d'Asselt »,

[1] Vedi Springer, *Iconographische Studien*. Wien, 1860, vol. III. I misteri drammatici e le sculture del Medioevo posteriore. Su questo proposito si hanno notizie più prossime nel XX volume del *Bulletin de l'Académie de Bruxelles, 1853*. Carlo V di Francia concesse nel 1390 alla Corporazione di San Luca in Parigi l'esenzione dalle imposte e dal servizio di guardia. Carlo VII confermò questi privilegi nel 1393. Lenoir, *Mus. des Monuments français*, vol. III, pagg. 9-11.

[2] Siamo debitori della maggior parte delle notizie sopra Van Asselt, alle investigazioni gentilmente comunicateci dall'archivista di Bruxelles, sig. A. Pinchart.

ora « del Hasselt » ed altre volte « de le Hasselt. » Il suo suggello porta l'iscrizione: « S. Joannis de Asselt », ma da ciò non si può affatto concludere ch'egli discendesse da una delle città di egual nome nel Belgio od in Olanda. Visse per lo più in Gent, e fino dal 1364 l'occupò in questa città il conte Lodovico van Maele. Nel 1365 fu nominato pittore del conte di Fiandra con brevetto in data del 9 settembre di quell'anno e tenne quell'ufficio fino al 1381, nella quale epoca egli fu surrogato da Melchiorre Broederlam.[1]

Lodovico van Maele ordinò qualche anno prima del 1373 la costruzione di una cappella nella chiesa di Notre-Dame di Courtray. Essa doveva essere riccamente adornata e servire alla sua sepoltura. Fra le altre cose doveva avere un mausoleo, un sarcofago, statue di bronzo e sulle pareti i ritratti dei Conti di Fiandra, cominciando da Filippo di Alsazia fino a lui medesimo, lasciando anche lo spazio per i ritratti dei suoi successori. La cappella fu ultimata nel 1373 e dedicata a Santa Caterina. È autenticamente confermato che, per il disegno del mausoleo, fu richiesto il consiglio di Giovanni van der Asselt e di uno scultore di Valenciennes chiamato Andrea Biaunepſveu,[2] e che

[1] Gachard ha per il primo accennato a questi fatti nel *Rapport sur les archives de la chambre des Comptes de Flandre, à Lille*, pag. 64.

[2] Anche un antependium del Louvre viene erroneamente ascritto a Biaunepſveu. Si dice che fosse stato dipinto per il Duca di Berri e regalato poscia da Carlo V (1364-1380) nella Cattedrale di Narbona. Tale antependium contiene, fra archi gotici, degli episodi tolti dalla Passione di Gesù Cristo, ed appartiene alle più primitive invenzioni dell'arte neerlandese-renana. L'artista non era evidentemente all'altezza del suo compito, e solo ripetè gli errori che erano famigliari nella sua cerchia: occhi troppo intenti, forme magre, ossa sporgenti, brutte gambe e braccia. L'accurata incorniciatura architettonica dei singoli scompartimenti farebbe quasi conchiudere che il pittore fosse di Tournay.

Giovanni van der Asselt si condusse nel 1374 da Gent a Courtray per ordine del Conte. Per conseguenza abbiamo buona ragione di supporre, che vi siano lavori di Giovanni van der Asselt nei ritratti dei Conti di Fiandra, e di ritenerli come un saggio dell'abilità di un pittore di Corte di quei giorni. Sventuratamente tali pitture sono pervenute fino a noi in cattivo stato, dopo averle liberate dall'intonaco; ed infatti vi mancano delle teste intere, e solamente gli scudi gentilizi appiè delle singole figure le fanno riconoscere come dei Conti e delle Contesse di Fiandra, e si possono quindi precisare i singoli ritratti, come ad esempio Filippo di Alsazia, Baldovino di Hennegau, Margherita di Alsazia, Guy de Dampierre, ecc. Non vi è nulla nell'esecuzione che possa far concludere, che l'artefice avesse avuto uno speciale talento. Le forme sono rigide, ancora del tutto di antica impronta, senza ombre e mezzi toni che le facciano rilevare e le arrotondino; ed il colorito è pressochè senza vivezza. Tuttavia l'opera evidentemente appagò i contemporanei, poichè ancora nell'anno 1419 si ordinò a Guglielmo von Axpoele e San Martin di copiare i ritratti di van der Asselt per l'aula di giustizia di Gent.[1]

Ulteriori notizie sopra van der Asselt provano, che nel 1380 egli dipinse una Madonna per Lodovico van Maele nel castello della sua contea, l'Oudeburg in Gent, e che nell'anno 1386 ricevette da Filippo il Buono l'ordine di eseguire un quadro da altare per la chiesa dei Francescani in Gent.[2]

[1] Vedi il contratto in Busscher, *Recherches sur les peintres gantois*, pagg. 45-49.

[2] « Item à maistre Jehan de Hasselt, pointeur, pour plusieurs estoffes, qu'il avoit mis hors, du command M. S. pour faire une ymage de Notre Dame à la maison M. S. à le Walle ainsi que par lettres M. S. et cédule des meitres d'ostel appartient. LXVI l. xi s. viii den. »

Coll' estinguersi della stirpe dei conti di Fiandra, il dominio passò nelle mani dei duchi di Borgogna, nelle cui vene scorreva sangue reale francese; e tale cangiamento dinastico diede grande incremento all' arte neerlandese. Filippo il Temerario portò seco a Brügge le usanze straordinariamente fastose, che egli si era fatte sue alla Corte reale francese. È noto quanto poco fosse stata impedita la voglia di fabbricare di Carlo V dai bisogni del suo regno, come è noto altresì l' amore della magnificenza e dell' arte dei principi francesi, dei duchi di Angiò, di Berry e di Orleans.[1] Anche Filippo il Temerario non si affaticò senza successo nel congiungere lo splendore fiammingo con il gusto francese. Quelli che avevano maggior favore presso le Corti erano gli orefici, e si può dire che addirittura si sopraccaricarono con opere di orificeria.[2] Le credenze quasi crollavano sotto il peso del più magnifico vasellame da tavola, e le stanze del tesoro dei Principi erano piene d' innumerevoli lavori d' incavo eseguiti in metalli preziosi, su cui scintillavano rubini e diamanti.[3] Queste

Comptes defiandres de Henry Lipdin, Mars 1378, Mars 1380. In De Laborde, vol. I, *Introd.*, pag. L.

A Jehan de Hasselt paintre par lettres M. S. données le XXV d'Aoust IIII^{xx} et VI pour 1 taveliau d'autel que il avoit fait au commandement M. S. en l'église des Cordeliers à Gand LX francs; payé à luy en rabat de la dite somme XL francs. » De Laborde, vol. III, pag. 126.

1 Gl' inventari delle stanze del tesoro di questi Principi danno informazione del loro amore per la magnificenza. La migliore pubblicazione di questo genere è l' *Inventaire des joyeux de Louis de France, duc d'Anjou*, di De Laborde nella *Notice des émaux*, etc., vol. II, pagg. 1-114.

2 « On s'harnachait d'orfeverie » si dice nell'opera di Martial d'Auvergne, *Les vigiles de la mort du R. Charles V*, vol. II.

3 Siamo debitori di una evidente descrizione della vita artistica del Nord al grande scultore fiorentino Ghiberti, che nei suoi *Commentari* (Vasari ediz. Le Monnier, vol. I, pag. XXVIII) così racconta: « In Germania, nella città di Colonia, fu uno maestro nell'arte statuaria « molto perito: fu di eccellentissimo ingegno; e stette col duca d'An-

splendide creazioni dell'arte dell'orificeria, già preziose per la materia di cui erano fatte, divenivano ancora di maggior valore per la bellezza della forma. Esse servivano anche a rinforzare l'affetto in amici che cominciavano a trascurarsi, a riconciliare dei nemici inaspriti; e se si gettavano nel crogiuolo per liquefarle, servivano a pagare i cavalieri e gli arcieri. L'utilità che offrivano i gioielli impiegati in tali propositi era troppo visibile, per non raccomandare urgentemente ai Principi di averne sempre una provvista; di modo che gli orefici non solo acquistarono fama di artisti, ma anche agiatezza ed influenza: divenne anzi precetto di saggia politica mantenerli in favorevole accordo.

Filippo il Temerario sorpassò nell'amore del fasto e della munificenza i principi de' suoi tempi. Egli dispensava in ogni occasione ricchi doni ed apriva la sua stanza del tesoro, che tuttavia, come si vide dopo la sua morte, non era inesauribile. In tal maniera Filippo dimostrò ora il suo favore e la sua gentilezza ed ora cercò di promuovere interessi politici. Nell'anno 1389 inviò al Re di Francia, come regalo di capo d'anno, un fermaglio d'oro sul quale era rappresentata una gentildonna che si riposava in un giardino. Oltre alle perle, ai rubini, ai zaffiri ed ai diamantini che l'adornavano, vi era anche un diamante del valore di 600 « Livres » che la gentildonna teneva nella mano. Alla regina mandò una tavoletta in oro, smaltata ed ornata di pietre preziose, sulla quale era rappresentata la Deposizione di Gesù Cristo nel sepolcro; al duca di Berry una grande tavola in oro, appesa ad una catena dello stesso metallo, con l'imma-

« giò, il quale fecegli fare moltissimi lavorii d'oro. Fra gli altri lavorii
« fe'una tavola d'oro, la quale con ogni sollecitudine e disciplina que-
« sta tavola condussela molto egregiamente... »

gine di Santa Caterina. Gli altri Principi e Grandi della corte non furono dimenticati, ed allorchè, dopo pochi mesi, il Re si recò a Digione fece altri doni.[1] Tali regali dovevano anche spianare la via per concludere la pace con l'Inghilterra, che fin da memoria d'uomo minacciava seriamente il reame francese. Il duca di Borgogna, a cui era stato affidato l'incarico delle trattative, donò degli arazzi preziosi ai più influenti notabili del paese; così il duca di Lancaster ebbe un arazzo rappresentante la vita di Clodoveo, il duca di Gloucester ne ricevette un altro con la Vita di Maria; varii doni ebbero gli altri cortigiani inglesi.[2] Quando finalmente nel 1396 fu conchiuso un più lungo armistizio e stabilito come suggello dell'amicizia il matrimonio del re Riccardo II con la figlia settenne di Carlo VI, Filippo il Temerario raddoppiò la sua munificenza. Egli ricolmò addirittura di doni gli amici di recente acquistati, ed al Re offrì un libro tempestato di perle e portante l'immagine di San Giorgio incorniciata da pietre preziose; alla Regina coppe e calici di molto valore, e finalmente ai Grandi del regno fermagli, catene d'oro ed anelli.[3] Tuttavia la prigionia di suo figlio, Giovanni senza Paura, nella disgraziata crociata del 1396, dopo la battaglia di Nicopoli, lo costrinse ad affondare soverchiamente la mano nel suo tesoro. Il prezzo di riscatto, che ascendeva a 200,000 ducati, fu preso ad imprestito da un mercante parigino di nome Raponde; e nondimeno anche in questa occasione non si smentì la liberalità del Duca, poichè inviò i più preziosi doni, come libri e vasel-

[1] *Histoire de Bourgogne par un Bénédictin* (Plancher), Dijon, 1748, vol. III, pag. 115.
[2] Ivi, pag. 136.
[3] Ivi, pag. 158.

lami dorati al sovrano di Mitilene, avendo questi offerto i suoi buoni ufficii per la liberazione del prigioniero.[1]

Tale munificenza e tale sfoggio di splendidezza fanno supporre che il duca di Borgogna avesse al suo comando artisti di professione di ogni specie. Ed infatti i conti che possediamo della sua casa, indicano un gran numero di orefici, intagliatori e pittori che erano al suo servizio. Come principe francese egli dapprima favoreggiò un certo Giovanni di Orléans ed un certo Colard di Laon, ambedue appartenenti a Corporazioni francesi.[2]

Tuttavia quando più tardi il suo matrimonio lo mise in relazione con la Fiandra, egli imparò ad apprezzare anche la valentìa degli artefici di quella contrada. Come duca di Borgogna egli tenne due pittori stipendiati, cioè Giovanni di Beaumez e Giovanni Malwel; mentre Melchiorre Broederlam era il pittore di corte della sua casa di Fiandra.

Poco sappiamo intorno a Giovanni Beaumez, o Biauvez, tranne ch'egli dipinse bandiere ed arnesi per i tornei; che visse ordinariamente in Borgogna, e che nel 1377 era già al servizio del Duca come « paintre » e « varlet de chambre. » Sappiamo inoltre che nel 1379 egli portò a compimento una pittura sul panno con parecchi soggetti, la quale fu poscia regalata ad un monaco, e che nel 1395 era ancora in vita.[3]

[1] Ivi, pag. 154. Anche alla pag. 141 si trova una lunga nota di regali, che comincia con queste parole: « Le Duc de Bourgogne fit à son ordinaire plusieurs présents magnifiques en pierreries et en orfèvrerie. »

[2] Sopra Giovanni di Orléans vedi Pinchart, *Archives des arts, des sciences et des lettres*, tom. III, pag. 94; ed il *Messager des sciences et des arts*, 1868, pag. 308. Filippo il Temerario gli pagò una somma di danaro per un quadro più grande, nell'anno 1383.

[3] Compte di Guillaume Chevilly in De Salle, *Mémoires pour ser-*

Nel 1397 fu conferito a Giovanni Malwel o Melluel l'impiego di pittore del duca di Borgogna; ma già fin dal 1392 egli aveva colorito parecchi armadi di altare, intagliati da Giacobbe de Baerse di Termonde.[1] Il Duca soleva fare le sue preghiere diurne[2] dinanzi ad un quadro da altare di Malwel, cioè ad un dittico in legno con la Madonna in mezzo a San Giovanni Battista, San Giovanni Evangelista, San Pietro e Sant'Antonio; ed è probabile che Malwel dovesse il suo impiego che tenne fino alla morte, al compimento di tale dittico. Ambedue i figli di Malwel furono collocati dal Duca come apprendisti presso un orefice parigino; essi erano fiamminghi, come ci fa sapere una notizia trovata a caso circa il loro ritorno nella città natale di Gheldria.[3] Il nostro Malwel fu occupato negli ornamenti della Certosa di Digione dal 1402 al 1407;[4] tuttavia nel 1406 dovette interrompere il suo

vir à l'histoire de France et de Bourgogne, Paris, 1729, pag. 51, e private comunicazioni di Pinchart.

[1] Estratti dagli archivi di Digione in De Laborde, vol. I, *Introduction*, pag. XXIII. *Notices des objets d'art exposès au Musée de Dijon*, 1850, pag. 135, e Passavant im *Kunstblatt*, 1843, n. 54, De Laborde afferma (*Table alphabétique* nel I vol. dei duchi di Borgogna) che Malwel dipinse nel 1396 o ornò cinque tavole da altare nella Certosa di Digione.

[2] Inventario dei quadri di Filippo il Temerario in Digione (*Collection de Documents inédits concernant l'histoire de Belgique* par Gachard, Bruxelles, 1834, vol. II, pag. 98): « Item un grant tableau de bois en facon de demi-porte auquel a Nostre Dame au milieu, les deux Saints Jehan, St. Pierre et Saint Anthoine, et le fist Malwel. » Secondo la notizia data da Pinchart, questo dittico veniva giornalmente alzato dinanzi alla sedia di preghiera del Duca.

[3] L'ultima notizia si fonda parimenti sulle comunicazioni di Pinchart, come pure l'asserzione che Malwel assumesse l'impiego presso il Duca nel 1397. Un documento riferentesi a spese degli anni 1411 1412 in De Laborde, vol. I, pag. 23, c'informa intorno all'ufficio e al salario di Malwel. « A Jehan Malouel, paintre et varlet de chambre de M d S le Duc III^c XL livres qui deuz lui estoient pour ses gages de XX Livres pour mois III^c XL livr. »

[4] « Jehan Malwel fut employé par M. le Duc à faire les ouvra-

lavoro occupato a dipingere armature per il torneo di Compiègne.[1]

Dopo la morte di Filippo il Temerario, Malwel fu confermato nel suo impiego da Giovanni senza Paura, e dipinse il ritratto di questo Duca, che fu poscia, nel 1415, inviato in dono al re di Portogallo[2] Il nostro artista morì nello stesso anno 1415[3] e fu surrogato da Enrico Bellechose di Brabante, il quale dipinse due quadri per la Certosa di Digione, vale a dire il Transito della Madonna e il Martirio di San Dionigi.[4]

ges de peinture aux chartreux de Dijon par lettres données à Paris 26 Oct. 1407 à raison de 8 gros par jour. » Compte Jean de Noident de 1408, fol., 67, in De Salle *Mem. p. servir*, etc., pag., 137, 161. Secondo Pinchart la sua operosità a Digione durò dal 1402 al 1407. Dai conti di Noident si rileva che Malwel ricevette (13 apr. 1409) anche 12 « escus » per una stoffa su cui era da dipingere lo stemma del Duca (un leone che sostiene un pavese), ch' egli doveva portare con sè al Concilio di Pisa. Vedi Courtépée, *Descr. Topogr. et Hist. du Duché du Bourgogne*, vol. II, pag. 246, e De Laborde, vol. I, pag. 565.

[1] « A Jehan Malouel, paintre et varlet de M d S. auquel M d S. en récompensasion de ce qu' il auoit demouré devers lui à ses frais et despens tant à Paris comme à Compiègne par l' espace de cinq mois, commencés au mois d' avril MCCCC et six, et finis continuellement, tant pour aidier à faire plusieurs harnois de joustes pour le dit seigneur et aucuns de ses gens, pour jouster à la feste des nopces de MS. le Duc de Thouraine, et de MS. le Conte d'Angoulesme, nagaires faites audit Compiègne, comme pour plusieurs autres choses de son mestier que M d S. lui fist faire, le somme de XL escus d'or » — *Compte de J. Chousat 1405-6*. De Laborde, vol. I, pag. 17. Malwel dipinse anche nel 1404 arnesi di torneo. De Laborde, vol. I, pag. 565.

[2] « Mandement donné à Chastillon sur Seine le 14 nov. 1415. Jean Maluel recut 22 francs et demi à lui taxez pour la facon et éstoffes d'une image par lui contrefaite à la semblance de mondit seigneur le Duc et par lui envoié au roi de Portugal. » *Comptes de Jean de Noident*, in De Salle *Mém. p. serv.* etc., pag. 138.

[3] Gachard, *Collection*, etc., vol. II, pag. 99, e De Salle *Mem.* pag. 138.

[4] « Henry Bellechose, peintre de M. le Duc, aux gages de huit gros par jour par lettres datées du 5 Août avant l'Pâques 1419. » De Salle, pag. 242. Vedi De Laborde, vol. I, pag. LXIX, e vol. III, pag. 542.

Melchiorre Broederlam dimorò ordinariamente in Ypern, dove, secondo il desiderio dell'ordinatore, ora dipinse quadri da altare ed ora bandiere. Non era ancora venuto il tempo in cui le esigenze di numerose e benestanti classi popolane non avrebbero potuto permettere che un uomo solo esercitasse varie professioni; tali esigenze si sarebbero potute soddisfare solamente con una suddivisione del lavoro spinta fino alle singole specie di arti. Broederlam, come la maggior parte degli artefici del suo tempo, esercitò ogni specie di mestiere e sembra che fosse anche esperto nei più varii. Incontriamo dapprima il suo nome nei libri di conti del Duca a Lilla dell'anno 1382, dove Broederlam chiamato « il pittore del duca » riceve l'ordine di fornire il materiale e fare il lavoro per gonfaloni e bandiere.[1] In un'annotazione dell'anno 1385 egli è menzionato come « paintre de M. S. de Bourgogne et varlet de chambre » con l'annuo stipendio di 200 franchi.[2] Nel gennaio del 1386 riceve 60 franchi per aver dipinto la carrozza della Duchessa,[3] e nel Febbraio, 82 franchi per due stendardi di seta con lo stemma ed il motto del Duca in oro ed a colori ad olio.[4] Il

[1] « A Melchior, le peintre M S. pour plusieurs ouvrages de son mestier et éstoffes achatées par lui pour M S. pour faire banieres et pignons. LXXII livr. XV vol. III d. » Recette de Flandres. Arch. de Lille (1382-1383) in De Laborde, vol. I, pag. 1.

[2] « A. Melchior Broedlam pointre de MS. de Bourgogne et varlet de chambre, lequel pointre M S. a retenu a II^c franc de pension par an tant comme il lui plaira. » Recette de Flandres (1385), in De Laborde, vol. I, pag. 4. È notevole che nel suo ufficio di corte egli godesse gli stessi privilegi di Claus « le tamburier et menestrier de M S. » *Ivi.*

[3] Ciò sappiamo da Pinchart.

[4] « A Melchior Broederlam, varlet de chambre et paintre de M S. le Duc de Bourgogne, conte de Flandres, auquel M d S. a fait paier et délivrer la somme de IIII ^xx VII francs et IIII sols. parisis, monnoie de France pour les parties cy après déclairées, lesquelles il avoit par commandement et ordonnance de M d S. faites et délivrées

restauro di cinque dozzine di piccole sedie per la camera del Consiglio nel castello di Hesdin forma un ulteriore partita nei suoi conti dell'anno 1389; e nel 1391 egli mette in conto una somma abbastanza rilevante per inalzare un padiglione adornato con le iniziali e con i motti arguti del Duca, nel castello stesso di Hesdin. L'anno seguente è incaricato dell'intera decorazione di quel castello, e circa al medesimo tempo gli viene destinata l'esecuzione di mille bandiere adornate col motto del Duca.[1]

Di tutte le notizie date fin ora intorno all'operosità dell'artista interessa maggiormente quella che lo scultore di Termonde, Giacobbe de Baerse, ricevette nel 1392, per l'intromissione di Broederlam, la somma di 40 franchi come compenso per aver portato da Termonde a Digione due tavole di altare fatte da lui.[2] Broederlam condusse poi a compimento una serie di quadri da altare in compagnia dell'anzidetto Giacobbe de Baerse, e si dice che due di tali quadri si conservino nel Museo di Digione. Al tempo della loro prima unione, Broederlam era manifestamente in gran favore presso Filippo il Temerario; ed in considerazione dei suoi buoni e graditi servigi, il Duca regalò al pittore, nel 1394, sessanta franchi per avere restaurato la sua casa in Ypern;[3] e nel Febbraio dello stesso anno l'onorò di una visita e dispensò generose mancie ai suoi

au S. de Dicquemme, pour pourter au voiage de Frize.... pour faire deux estandarts de satin, de Caleure de fin or, à oile de la dévise de M d S. de Bourgogne. » In De Laborde, vol. I, pag. 11.

[1] Ciò vien riferito da Pinchart.

[2] Vedi anche De Laborde, vol. I, *Introd.*, pag. LXXIII, e *Notices des objets d'art expos. au Musée de Dijon*, pag. 135.

[3] Il duca regalò (Febbraio 1394) 60 franchi à Broederlam « en considération des bons et agréables services qu'il lui a rendus, pour les réparations d'une maison située à Ypres qui appartenaiut à l'artiste. » Secondo le notizie dateci da Pinchart.

famigli. Tale visita avvenne per ragione di un quadro da altare, che Broederlam stava lavorando per la Certosa di Digione e che il Duca desiderò di vedere.[1] È dello stesso anno 1394 un contratto per il compimento di due tavole da altare (probabilmente una di esse era quella già veduta dal Duca), che Giacobbe de Baerse aveva intagliata e che Broederlam s' impegnava di dipingere nel miglior modo per il prezzo fissato dai suoi provetti compagni d' arte. Egli doveva fornire l'oro, i colori e tutto il materiale e ricevere un compenso di 800 franchi, dando però in garanzia tutte le sue sostanze fino al compimento dell'opera.[2] Togliamo anche queste notizie intorno a Broederlam dai conti della corte ducale. Nell'anno 1398 si effettuarono pagamenti a Giacobbe de Baerse ed a Broederlam per una tavola da altare destinata alla Certosa. L' 8 Agosto del 1399 Broederlam rilasciò quietanza delle spese fatte per legno, e del suo compenso per il lavoro di due casse contenenti due quadri da altare da lui dipinti e spediti da Ypern. In data 13 Agosto è notata la stima favorevole dei suddetti quadri di Josse van Halle,[3] Nicolaus Sluter,[4] Giovanni Malwel, Giovanni van Haacht e di Gu-

[1] Per ordine del Duca (18 Febbraio 1394, con data da Ypern) è pagata una somma: « aux varlets de Melchior paintre et varlet de chambre de M S. qui euvrant en une table d'autel, que ledit Melchior peint pour mondit seigneur, laquelle table sera portée en l'église des Chartreux de Dijon. » Vedi in Pinchart.

[2] Notizia data da Pinchart.

[3] Josset de Halle era « varlet de chambre » argentiere ed orefice del Duca. Incise il suggello nell' anno 1387. Plancher s. o. vol. IV, pag. 108.

[4] Nicolas o Claux Sluter è il noto scultore, il cui nome apparisce in Digione fin dal 1384. Nell'anno 1393 egli fu nominato « varlet de chambre » del Duca, e consacrò la sua maggiore operosità alla Certosa di Digione. Il contratto per la tomba del duca Filippo il Temerario il cui prezzo fu stabilito in 3612 franchi è dell'anno 1404. Vedi De Laborde, vol. I, pag. 575, e *Schnaase Gesch, d. b. K. im Mittelalter*, vol. IV, pag. 533.

glielmo di Beaumez.[1] Finalmente in data 16 Dicembre 1401 si accenna ad un pagamento di 200 franchi fatto a Broederlam, e questa è l'ultima notizia che abbiamo di lui.[2]

Non abbiamo alcuna certezza che i due stipi da altare conservati nel Museo di Digione appartengano all'anno 1392 oppure al 1394, ovvero che quelli nominati negli anni 1398-99 siano opere nuove o più antiche, solamente terminate nei detti anni. Tuttavia un solo fatto appare fuori di dubbio, ed è che gli anzidetti quadri siano realmente opera comune dell'operosità di Baerse e di Broederlam. Essi formarono per secoli l'ornamento principale della Certosa e sarebbero forse andati in rovina dopo la soppressione del convento, se nel 1791 non fossero stati trasportati nella Cattedrale. In questo modo essi furono almeno messi al riparo dalla violenza, sebbene non dalla trascurataggine; e quando finalmente furono portati nel Museo, il colorito d'uno di essi era interamente tolto via.[3] Ambedue quei stipi mostrano ancora le iniziali e lo stemma di Filippo il Temerario e della sua consorte Margherita di Fiandra. L'intaglio di uno di essi rappresenta la Decollazione di San Giovanni Battista, il Martirio di un santo sconosciuto e la Tentazione di Sant'Antonio, mentre quello dell'altro stipo rappresenta l'Adorazione dei Re Magi, la Crocifissione e la Deposizione di Cristo nel sepolcro. Sulle imposte esterne che chiudono tali quadri vi sono le pitture attribuite a Broederlam.

I caratteri propri della più antica maniera arti-

[1] Questi era figliuolo di Jean de Beaumez.

[2] De Laborde, vol. I, pag. 546. Pinchart trovò solamente un'altra annotazione dell'anno 1400 riferentesi a Broederlam. Essa fa menzione di pagamenti a lui effettuati per aver dipinto armature in occasione delle nozze di Antonio, più tardi duca di Brabante.

[3] *Notices des objets d'art exp. au Musée de Dijon*, pag. 135.

stica fiamminga, si scorgono anche nelle pitture del quadro da altare pervenutoci in migliore condizione. Una cornice racchiude l'Annunziazione e la Visitazione, e come accessori di un altro paesaggio vi si vedono la Fuga in Egitto e la Presentazione al Tempio.

Predomina la foggia del vestire del secolo XIV, e perfino Dio Padre apparisce con la tiara papale in testa. Nell' Annunziazione e nella Presentazione al Tempio si ammirano dei portici di disegno molto delicato e grazioso, con molte colonnine sottili, cupole e torri acuminate; nondimeno sembrano tolte ad imprestito da uno stile architettonico impossibile e sfidano per dir così tutte le leggi della prospettiva. I raggi dorati che discendono da Dio Padre sulla Madonna, ci ricordano l'arte del miniatore, come altresì il fondo di colore dorato, che tronca bruscamente il paesaggio irto e roccioso; e la varietà di rosso, bianco e giallo sulle mura e sulle cupole. Di nuovo le ombre rosee, i colori cangianti, le gradazioni dal giallo al violetto, il tono pallido ed uniforme del colorito per tutta la larghezza delle parti nude e solo interrotto bruscamente nei contorni da una sottile e smorta striscia di ombra, tradiscono la pratica acquistata nel dipingere le opere di scultura.

Se si considerano partitamente le suddette pitture meritano ogni lode, come ad esempio la disposizione del gruppo nella scena della Presentazione al Tempio, il tenero atteggiamento della Madonna che accarezza e stringe amorosamente al seno il Bambino nella scena della Fuga in Egitto, ed infine il facile fluttuamento e la naturale disposizione del panneggiato, che anche gli artisti fiamminghi posteriori non seppero imitare. Non si può nemmeno negare che le forme e le teste muliebri non abbiano del sentimento ed un che di grazia; ma alla vaghezza delle forme femminili fanno doloroso con-

trasto quelle ordinarie e poco piacevoli degli uomini; le mani e i piedi mostrano errori grossolani di disegno ed il Bambino appare del tutto goffo. In sostanza ci rimane l'impressione che un abisso profondo separi l'insipida pittura senza ombre del secolo XIV da quella del secolo seguente, che fu perfetta appunto nella modellatura artistica delle forme. Solamente in un punto si somigliano i quadri sugli stipi da altare di Digione con le opere dei maestri fiamminghi posteriori e cioè nelle teste, le quali per quanto siano poco graziose, palesano gli sforzi del pittore d'imitare così fedelmente la natura da rappresentare persino le rughe ed altre piccole irregolarità della struttura umana. [1]

L'esame di altri quadri di origine fiamminga antica conduce agli stessi risultati ottenuti dalla nostra considerazione di quelli di Digione. Nella cappella battesimale di Brügge, e precisamente nella navata laterale a nord, è appesa una tavola con la Crocifissione di Gesù Cristo dipinta da mano sconosciuta. La testa di Gesù è inclinata da un lato; e benchè appaia ch'egli sia morto da qualche tempo, sgorga ancora il sangue dalla ferita, che alcuni angeli vestiti di turchino raccolgono entro calici. Al disotto, a destra, vi è la Madonna che cade svenuta nelle braccia di Giovanni e delle due Marie, mentre a sinistra sono rappresentati un duce romano, un soldato ed un monaco. Compiono il quadro ai due lati Santa Barbara con la torre e Santa Caterina con la ruota, entrambe dentro nicchie.

Il corpo di Gesù è sottile, magro e malamente disegnato, tuttavia nelle singole parti della forma umana dimostra lo sforzo del verismo. Anche qui si ripete l'os-

[1] Digione, Museo, N. 714 tavolette alte 1,62, larghe 2,60. In Förster *Denkmale deutscher Kunst.* X vol. sono copiati frammenti delle pitture di Broederlam (Fuga in Egitto).

servazione che fu fatta riguardo ai quadri di Digione, e cioè che riesce meglio al pittore la rappresentazione delle forme femminili anzichè quella delle maschili. Sorprende l'espressione, la semplice venustà del movimento e del getto del panneggiato nella Madonna e nelle due Marie; ma al contrario le figure degli uomini appaiono tozze, pesanti e goffe. La pittura non ha rilievo nè è sicura nei contorni, e palesa l'ignoranza di far rotondeggiare le forme per mezzo delle ombre.

Una pittura nel Museo di Valencia è parimenti molto affine al quadro di Digione, tanto nel concetto quanto nell'esecuzione. Vi è rappresentato Cristo morto sorretto nella tomba da un Angelo, mentre un gruppo di devoti sta dinanzi ginocchioni ad adorarlo.[1]

Sarebbe di grandissimo interesse per noi se potessimo venire a sapere con precisione qualche cosa riguardo al procedimento tecnico di questi pittori, e potessimo conoscere con sicurezza se essi mescolarono i colori con olio, oppure se adoperarono qualche altro mezzo resinoso di legame. Forse essi misero a profitto per le vesti i colori ad olio, come si può vedere dai toni saturi e forti nelle pitture di Digione e di Brügge: difficilmente poterono trovare per le tinte della carnagione un altro mezzo più adatto della tempera. Inoltre è fuori di dubbio l'impiego di una vernice colorata che si passava in ultimo sulla tavola, poichè in alcune parti corrose scopriamo il colore freddo bigio pallido, proprio delle tavole preparate per ricevere una patina generale.

[1] Il piccolo libro di schizzi conservato nel R.° Gabinetto di stampe in rame a Berlino, si può anche ritenere come derivante da questa cerchia di artisti e di questo medesimo tempo, (12 tavolette alte 8 ½, larghe 4 ½ con 22 quadri). Tale libro è pubblicato sotto il titolo: *Entwürfe und Skizzen eines Niederländischen Malers aus dem 15. Jahrh.*, Berlin 1830, Duncker und Humblot. Vedi *Schnaase, Geschichte d. b. K. im Mittelalter*, vol. IV, pag. 539.

Ed allo scopo di rendere in qualche modo proficuo l'esame di tali questioni tecniche, è necessario ponderare con esattezza il tempo, la località e principalmente le circostanze sotto le quali lavorarono gli artisti. Così il clima, ad esempio, esercitò dappertutto la più grande influenza sullo sviluppo tecnico dell'arte, ed i materiali fatti per dir così apposta per i paesi del mezzogiorno non fecero affatto buona prova sotto il cielo incostante del settentrione.

È probabile che i pittori neerlandesi abbiano sentito molto di buon'ora la necessità di escogitare degli espedienti per proteggere le loro opere dalle intemperie, e rendere durevoli i colori e le vernici. Ed infatti videro ben presto di non potere esporre impunemente i loro quadri all'aria libera, e che non bastavano nell'umida atmosfera del Nord i mezzi impiegati dagl'Italiani per la conservazione delle pitture. Van Mander [1] dice semplicemente che: « Il dipingere con la colla ed il bianco di uovo venne nei Paesi Bassi dall'Italia. » Tuttavia anche in Italia era differente la maniera di dipingere. Si usavano come mezzo di legame maggiori o minori quantità di sostanze glutinose e disseccanti, come ad esempio la colla ed il bianco d'uovo, e se si voleva impedire il disseccamento troppo repentino dei colori vi si mescolava del latte di fico, [2] che diminuiva la viscosità e che si diluiva specialmente con un'aggiunta di aceto, birra o vino. Tale diverso modo di procedere era conosciuto dappertutto e s'impiegava secondo il bisogno. In quanto alle miniature sulla pergamena o sulla carta, non vi fu d'uopo d'alcuna speciale cura preventiva per preservare i colori dall'influsso dell'aria, poichè tali opere vennero

[1] Van Mander, *Schilderboeck*, 4°, Harlem, 1604, pag. 199. 2ª ediz.; Amsterdam 4°, 1617, vol. 1, pag. 123.

[2] Lattificio del fico, Cennini, cap. XC.

sempre accuratamente custodite. Si contentarono di fissare gli acquarelli con un leggiero strato di colla — una mano di colla — e le miniature poterono così rimanere intatte nell' Italia Centrale per secoli e secoli.

In questa parte d' Italia il clima rese possibile e risvegliò la voglia di ricoprire con affreschi colossali le pareti delle chiese e dei camposanti. Tuttavia nell' Alta Italia non furono sufficienti questi semplici materiali per la pittura. Gli affreschi fatti dai maestri della Scuola padovana, Mantegna, e dagli allievi dello Squarcione, andarono ben presto in rovina nei luoghi dove furono esposti alle intemperie. Gli stessi effetti si fecero risentire in Venezia, e con ciò si spiega in parte l' uso più frequente della tela in quella località e la maggiore considerazione rivolta alle mescolanze durevoli e fortemente aderenti dei colori. Un esame accurato dei quadri del Mantegna, di Cosimo Tura, di Marco Zoppo, del Crivelli e di altri muranesi mostra ch' essi dipinsero con dei colori di corpo meno denso di quelli usati dagli Italiani del Centro.

Si può ritenere quasi per certo, che gli artisti fiamminghi ebbero notizia di questi fatti, e così furono obbligati a raddoppiare la loro attenzione sulla produzione di più durevoli materiali per la pittura. Alcuni frammenti medioevali mostrano ch' essi si provarono anche negli affreschi, nondimeno il cerchio di questo genere di pittura non può essere stato molto largo, poichè perfino il più antico storico dell' arte neerlandese Karel van Mander, non ne dice nemmeno una parola. Dobbiamo perciò ritenere che fino da epoca remota erano preferiti i quadri portatili tanto sul legno quanto sulla tela. Ma anche per tali pitture non era niente affatto semplice il procedimento tecnico, ed era necessa-

rio esaminare con precisione quali mescolanze di colori si raccomandavano come durevoli ed efficaci, e quali si dovevano schivare. Per quanto possiamo giudicare dei metodi tecnici dei più antichi pittori fiamminghi, essi usarono una tempera fatta di corpi non densi come la meno soggetta allo screpolamento; inoltre diseccarono le loro tavole al fuoco od al sole, preservando le superfici dei quadri dall'influsso dell'aria mediante vernici oleose e resinose, alle quali diedero un colore trasparente, o per lo meno le resero tanto incolori quanto lo permetteva il poco sviluppato procedimento della depurazione dell'olio. In seguito avendo l'usanza di dipingere le opere di scultura fatto conoscere più intrinsecamente la natura dell'olio, è probabile ch'essi mescolassero dell'olio bollito ai colori meno densi delle vesti. Tuttavia per ciò che riguarda le carnagioni non possiamo ammettere la supposizione che fosse impiegato altro mezzo della tempera; almeno ce ne vieta la natura del quadro da altare di Digione. Primieramente lo prova la pallidezza ed il colore poco carico delle carnagioni; in secondo luogo i colori mescolati con olio bollito (l'unico mezzo disseccante conosciuto in quel tempo) erano troppo viscosi per poter delineare delicati contorni e modellare, ed in fine erano troppo fortemente scuri per poterli impiegare nelle più delicate tinte delle carni.

Riepilogando, dobbiamo certamente riconoscere, per amore del vero, che nei Paesi Bassi la pittura ad olio era già nota nei tempi anteriori ai Van Eyck, ma una pittura ad olio come fu intesa dai fratelli Van Eyck non si limitò in verun modo alla mescolanza dei colori con olio ed al parziale impiego di tali colori sulle tavole dei quadri. Principalmente essa significò piuttosto l'uso di un nuovo mezzo di legame, composto forse an-

che di vernici, che mutò completamente faccia al procedimento tecnico.[1]

[1] *Aubertus Miraeus* nel *Chronicon Belgicum* (Fol. Anversa, 1636, pag. 372) dice: « Molti ritengono che il trovato della pittura ad olio fu fatto nell'anno 1410, ma già prima del 1400 era in uso questa maniera, come è provato in quadri antichi, nei quali i colori sono mescolati con olio. Tali quadri si possono vedere nella chiesa dei Francescani in Löwen. » Da questo passo si potrebbe concludere, che tutta l'arte della pittura ad olio fosse stata inventata prima dei fratelli van Eyck. Miraeus non dice di più, come innanzi si afferma nel testo, già fin dal 1400 si mescolavano i colori con olio (non le vernici). È anche problematico s'egli intenda parlare di semplici pitture su tavola, oppure di sculture policromate.

CAPITOLO SECONDO

HUBERT E JAN VAN EYCK.

La valle del Maas è la terra classica dell'arte fiamminga. Perfino il circospetto van Mander dà libero corso alla sua fantasia quando parla della patria di Hubert e di Jan van Eyck, e paragona la valle del Maas con quelle dell'Arno, del Po e del Tevere.[1] Maaseyck, la città natale dei fratelli Eyck[2] giace a nord di Maestricht cioè al limite della deserta e sterile terra di Kempen, con la quale confina da un lato, mentre dall'altro dà sui giardini e sui lussureggianti frutteti della terra di Liegi. Verso il mezzogiorno, e precisamente nei pressi di Dinant e di Namur, vediamo aprichi paesaggi con rupi coronate di città, alle cui falde serpeggia il torrente fino a perdita d'occhio; ed in altri termini vediamo le stesse rappresentazioni della natura con le quali Jan van Eyck si compiaceva di adornare il fondo

[1] Van Mander, *Het Schilder Boeck*, pag. 199. Ediz. del 1617, pag. 123.

[2] Van Vaernewyk, *Historie van Belgie*, fol. Ghendt 1574. C. 47, pag. 117. Nieu tractaet Ghent. Stanza 102. F. Vaernewyk chiama la « ruudt Kempenland » il luogo di nascita di Jan van Eyck. Anche van Mander dice che la regione intorno a Maaseyck è una « rouwen oft aensaemen hoeck Landt » nella quale vi sono pochi pittori. Vedi. F. Laet, *Belgiae descriptio*. 24°, Lugd. Batav. 1630, pag. 335: « Kempenia. »

dei suoi quadri. In direzione nord verso Venloo, dove il Reno scorre lentamente, scorgiamo ondulate pianure, il cui fascino melanconico ci fa per primo sentire in modo profondo e perfetto l'arte degli olandesi posteriori.

Come sappiamo, fin dal secolo ottavo i Benedettini si stabilirono nei pressi di Maaseyck ed attesero, nei chiostri quivi fondati, alle loro occupazioni predilette, cioè alle copie ed alle miniature dei libri. Ci ricordiamo anche che Maestricht nell'epoca medioevale più remota era la sede di valenti pittori, e che la provincia limburghese, dove si trovano Maaseyck e Maestricht, fu da noi imparata a conoscere per breve tempo come la pratica di abili pittori, prima che avesse principio la spiccata operosità dei fratelli van Eyck.

La biblioteca di Santa Genoveffa conserva, fra gli altri tesori manoscritti, anche l'inventario compilato dopo la morte del duca Jean de Berri, fratello più giovane del re Carlo V. Due partite di tale inventario hanno per noi maggiore interesse. L'una si riferisce ad una tavola dipinta da « Pol de Limbourc » e dai suoi due fratelli, la quale aveva l'apparenza illusoria di un libro, l'altra si riferisce ad un libro di preghiere non compito, riccamente alluminato dalle stesse mani e valutato 500 Livres.[1] Esistono anche al presente manoscritti fregiati, che possono avere, con qualche verosimiglianza, relazione col nome tanto stimato di Paolo di

[1] Pol Van Limburg stette al servizio del duca di Berri dal 1400 al 1416. L'inventario contiene, fol. 267 verso, le partite seguenti: « Item un livre contrefait d'une pièce de bois paint en semblace d'un livre où il n'y a nulz feuillez, ne rien escript, couverts de veluzan et blanc à deux fermoers d'argent esmaillé aux armes de Monseigneur, lequel livre Pol de Limbourc et ses deux frères donnèrent à mondit seigneur aux estraines mil CCCC et dix, Pris, XL. I, parisis. Item, en une layette, plusieurs cayers d'une très riches heures que faisait Pol et ses frères très richement historiées et enluminées, prisées V^c Liv. » De Laborde, *La Renaiss. des Arts*, 8°, Paris, 1850, pag. 165.

Limburgo? Nella ricerca di tali saggi della sua mano, la nostra attenzione è rivolta primieramente sopra un codice del Josephus nella Biblioteca parigina, contenente la notizia (davvero non contemporanea certamente) che le prime tre miniature provengano dall' « enlumineur » del duca di Berri, e le altre undici da Giovanni Fouquet di Tours, pittore di Lodovico XI.[1] In quanto all'antichità ed all'origine delle tre prime miniature non vi può essere alcun dubbio. La prima rappresenta il Paradiso: vi è Gesù Cristo avvolto in un manto color di rosa e circondato da Angeli nell'atto di unire Adamo ed Eva sotto un arco baleno. Sul dinanzi l'acqua della vita scaturisce da una fonte ottagonale; e come l'acqua brulica di pesci, così anche le rive sono abitate di quadrupedi di ogni specie. Sopra l'arcobaleno e sopra gli Angeli, che portano strumenti di costruzione, come il martello, la cazzuola, la livella, la squadra, sta il Padre Eterno in atto di benedire, mentre il cielo è quasi oscurato da stormi di uccelli. Un leggiadro ornamento di foglie in turchino ed in oro incornicia l'intero quadro. Molte particolarità di questa pittura additano che il suo autore fu evidentemente un fiammingo; e poichè Paolo di Limburgo era appunto fiammingo e stava al servizio del duca di Berri, al quale apparteneva questo libro di preghiere, così non sembrerà disdicevole di attribuire le miniature a questo artefice. Egli mise a profitto gli stessi tipi e gli stessi modelli che furono anche noti ai van Eyck. Ed infatti

[1] Biblioteca Nazionale parigina MSC 6891, col titolo *Antiquité des Juifs par Josephus.* Alla fine vi è la notizia seguente: « proveniente da Francois Robertet, segretario del consorte di Anna di Francia, figlia di Luigi XI, 1488: Ici ce livre a douze ystoires. Les troys premières de l'enlumineur du Duc Jehan de Berry. et les neuf de la main du bon paintre et enlumineur du Roy Loys XI Jehan Fouquet natif de Tours. » Vedi Waagen, *Kunst und Kunstwerke in Paris.* Berlino 1839, pag. 371.

nella seria gravità di Dio Padre, nelle figure di Adamo e d' Eva scopriamo chiaramente delle reminiscenze del famoso quadro da altare dell' Adorazione dell' Agnello in Gent. Le figure sono bene proporzionate, ma, come spesso accade nelle pitture antiche neerlandesi, appaiono sformate per la goffaggine delle membra e la brutta forma delle giunture.

La rigida osservazione della natura si manifesta nell' imitare fedelmente piccole accidentalità della pelle come le rughe, e nella precisa intonazione delle posizioni dei muscoli. Il pittore è molto al disotto dei van Eyck solamente nel colorito. Ed infatti ci accorgiamo della mancanza del potente colore e della modellatura perfetta di questi ultimi; ed in meschino compenso di tali doti osserviamo solo le luci chiare ed i freddi mezzi toni rosei come gradazione alle pallide ombre violacee. Le altre due miniature rappresentanti la Vendita di Giuseppe e Giuseppe innanzi a Faraone, sono eseguite con minor gusto e diligenza. È vero che sta a loro vantaggio una semplicità di linea ed una certa forza dell' espressione unita alla varietà delle movenze, pur nondimeno le vesti sono ancora del tutto abbozzate come quelle del quadro da altare di Digione, predominano le tinte rosee e bigie, ed infine si ottiene malamente la modellatura delle carnagioni mediante mezze linee rosse ed ombre verdastre. Ad ogni modo le dette miniature sorpassano di gran lunga quelle del pittore francese posteriore Fouquet.

Un altro manoscritto a fregi del 1409 « Les heures du duc de Berri » esistente nella Biblioteca parigina, ci conduce allo stesso tempo e forse anche allo stesso studio del pittore.[1] Le miniature di questo libro di

[1] Bibl. Naz. parig. N. 919. Nel catalogo cod. manoscr. bibl. reg. tom. 3, pag. 3 vi è la seguente nota: « Codex membran., quo continetur liber

preghiere s'approssimano per la loro squisitezza a quelle nel Josephus, e palesano lineamenti affini specialmente le miniature del primo foglio in cui son rappresentati i Principi degli Apostoli Pietro e Paolo incorniciati da un magnifico ornamento a viticci.

Non possediamo alcuna notizia intorno al progresso ed alle vicende personali del probabile autore di queste opere; e se ci domandiamo dove e da chi Paolo di Limburgo imparò la sua arte, nessun documento ci dà una risposta. Le guerre spaventevoli che desolarono la provincia di Liegi nel quindicesimo secolo hanno distrutto ogni testimonianza intorno all'operosità artistica nelle città del Maas, e, quello che più specialmente è da deplorare, distrussero eziandio tutte le opere che ci potevano dar conoscenza dei principii locali della scuola dei van Eyck e dei lavori dei loro immediati predecessori.

L'anno di nascita di Uberto van Eyck è fissato solamente dall'autorità di Karel van Mander, che de-

precum Joh. Ducis Bituriciensis. Occurunt passim figurae non inelegantes. Is codex an. 1409 exaratus est. » Le miniature sembrano uscire in parte dalla cerchia comune delle pitture, oppure non sono state finora debitamente descritte e conosciute secondo il loro contenuto. Nel primo foglio, diviso in due parti da un fregio a fiori, vediamo ad esempio in alto San Paolo insieme alla personificazione della Chiesa (caratterizzata da una corona ed una croce); ai suoi piedi una donna nuda con un'urna piena d'acqua, che può essere soltanto la personificazione dell'Oceano o di quell'elemento. Tuttavia manca il contrasto tra la personificazione del Giudaismo e quella della Chiesa. Sopra gli altri fogli sono rappresentati Profeti ed Apostoli. Ci incontriamo dappertutto con forme di teste compresse e lineamenti energici che ci ricordano quelli nel Josephus. Le tinte della carnagione sono chiare, senza toni locali, ed i colori cangianti rosei e violacei additano Paolo di Limburgo ed i suoi fratelli come gli autori di tali miniature. Può essere che il pittore di questo codice fosse ammaestrato da Paolo, o che il Codice fosse eseguito dai fratelli più giovani di quest'artefice. Oltracciò molti pittori misero mano a questo messale per compirlo. Vedi Waagen l. c. pag. 338. Anche i codici citati dal Waagen a pag. 335, cioè un Salterio ed un « Livre d'heures » appartenevano al duca di Berri.

scrisse la vita dei pittori neerlandesi duecento anni dopo. Van Mander nel suo stesso libro non si pronuncia con assoluta sicurezza; ed infatti dice: « Per quanto si sa, Uberto nacque circa il 1366 e Giovanni alcuni anni dopo. »[1] Nemmeno l'asserzione del Vasari: « Uberto suo fratello, che nel 1410 mise in luce l'invenzione e modo di colorire a olio » ci dà una chiave migliore per la determinazione dell'anno di nascita; però tale asserzione se non conferma la data citata da van Mander, neppure la confuta.[2] Se si riguardano ambedue le date suddette, si ha che Uberto van Eyck avrebbe avuto 44 anni quando egli portò alla perfezione il nuovo procedimento tecnico nella pittura.[3] Non è da far maraviglia che van Mander non potesse sapere nulla intorno alla giovinezza di Uberto, e che non potesse conoscere da qual maestro egli imparasse la sua

[1] Van Mander, pag. 199, ed. 1617, fogl. 123.

[2] Il Vasari nella sua prima edizione delle Vite (1550) non fece menzione di Uberto van Eyck, ma nella seconda (1568) riparò all'omissione. Infatti egli scrive (ed. Le Monnier, XIII, 147 e seg.): « Lasciando adunque da parte Martino d'Olanda, Giovan Eyck da Bruggia ed Uberto suo fratello, che nel 1410 mise in luce l'invenzione e modo di colorire a olio.... » Eastlake aveva già osservato (*Materials*, ecc. pag. 191) che la « mise » poteva riferirsi solamente ad Uberto. È davvero una fatalità che proprio in questo luogo il testo del Vasari è rovinato da un evidente sbaglio di stampa. L'edizione originale porta la data del 1510. Noi l'abbiamo tacitamente corretta in quella del 1410. È fuori di ogni dubbio che sia falsa la data del 1510; chi ci garantisce però che si possa a ragione leggere 1410?

[3] Si può a stento frenare il dubbio, che i biografi non abbiano spinto troppo alta la data della nascita dei fratelli van Eyck. Generalmente si accetta che nel 1410 il fratello più giovane avesse 20 anni, e l'altro circa 40, di modo che il primo sarebbe nato nel 1390 ed il più anziano nel 1370. L'opinione circa la grande differenza di età si appoggia sulle seguenti parole di van Mander: « (Jan) is geworden een Discipel van Hubertus zijnen broeder, die ē ē goet deel Jaren ouder is gheweest als hy. » Si basa anche sui ritratti dei due fratelli; e come tali Van Mander e Vaernewyk notano due figure sull'ala sinistra dello stipo di altare di Gent. Tale indicazione non è contraddetta. Secondo questi ritratti (incisi da J. H. Wierx) la differenza di età fra i due fratelli può benissimo essere di venti anni.

arte. La storia della Borgogna e dei Paesi Bassi nel secolo quindicesimo, è nei primi vent'anni quasi esclusivamente riempita dalle descrizioni degli orrori della guerra. Le lotte con gli Armagnacs, l' insurrezione di Liegi, lo sbarco di soldatesche inglesi in Francia, la battaglia di Azincourt, lo spaventevole eccidio di Montereau sono gli avvenimenti principali. Allorchè Giovanni senza Paura successe nel trono a suo padre Filippo il Buono, le preziose opere d'arte i tesori ammassati dai duchi di Borgogna, ed i ricchi lavori di oreficeria dovettero essere venduti od impegnati per pagare il soldo alle truppe e per sostenere le spese della guerra. Durante la sommossa di Liegi (1408), alla quale parteciparono la maggior parte delle città del Maas, non vi fu quasi alcun luogo che fosse stato risparmiato dall'incendio o dal saccheggio. Maestricht fu presa d'assalto e ceduta alla soldatesca come buon bottino, e Maaseyck condivise probabilmente la stessa sorte. [1] In tali circostanze non è presumibile che i fratelli van Eyck, discepoli di un'arte che è a preferenza della pace, potessero soffrire un lungo soggiorno nella loro patria devastata, e quindi dobbiamo piuttosto ammettere ch'essi cercassero al più presto possibile un sicuro rifugio nelle grandi città fiamminghe. Se dobbiamo interpretare alla parola un passo nell'*Opus chronogrophicum* di Opmeer, tanto Uberto che Giovanni van Eyck vivevano in Gent nell'anno 1410. [2] Nondimeno Opmeer non è

[1] Maaseyck fu severamente castigata e, come si dice, fu distrutta nel 1468, nella stessa guerra in cui furono conquistate e saccheggiate altre trenta città; che Liegi fu soggiogato dai duchi di Borgogna, vedi Vaernewyk. *Hist.*, v. Belgis, p. 119.

[2] Opmeer (Petrus), *Opus chronographicum* (redatto nel 1569) 12°, 1511, pag. 405 — » 1410. Hac tempestate floruerunt Gandavi Joannes Eickius cum Huberto, fratre suo majore natu, summi pictores. Quorum ingeniis primum excogitatum fuit colores terere, olea seminis lini. »

stato un contemporaneo immediato, e si sollevano varie difficoltà contro la rigorosa interpretazione letterale delle sue parole. Di modo che sembrerà più opportuno fissare alquanto più tardi l'epoca della comparsa dei fratelli van Eyck in Gent,[1] e si capisce che s'indaghi in primo luogo il loro nome negli antichi registri delle Corporazioni di quella città. Gli statuti della Corporazione di San Luca in Gent stabilivano che nessuno straniero poteva esercitare nella città l'arte del pittore, salvo che non avesse acquistato il diritto della Corporazione e la qualità di cittadino. Se i fratelli van Eyck lavorarono in Gent, i loro nomi dovrebbero apparire nelle liste della Corporazione, delle quali, benchè non possediamo l'originale, abbiamo tuttavia delle copie. Invano però si va in esse in traccia dei nomi di Uberto e di Giovanni van Eyck.

Fortunatamente la conclusione non è così impegnativa come sembra a prima vista. Uberto e Giovanni

[1] Abbé Carton in Brügge si riferisce (*Annales de la Société d'émulation de Bruges*, Tom. V, Série 2, Bruges, 1847, pag. 225) ad una copia di un registro comunicatagli da Goetghebuer, nel quale registro erano iscritti i membri di una Confraternita religiosa chiamata « Onser Vrouw ter Radien »; perciò « Meester Hubrecht van Hyke und 1418 Mergriete van Hyke » deve essere entrato nella detta Confraternita nel 1412. La copia letta da Goetghebuer non si è mai più ritrovata, e molto meno l'originale. Per conseguenza è permesso dubitare della legittimità di questa data. Vedi Ruelens, *Annotations du livre de MM. Crowe und Cavalcaselle* (les anciens peintres flamands p. C. e C. traduit par Delepierre. Bruxelles 1863) nelle quali (p. XL) comunica i risultati delle ricerche di Busscher.

Si deve anche sospettare di un'altra notizia proveniente dalla stessa fonte, e precisamente di una comunicazione di Goetghebuer all'Abbé Carton (*Annales*, ecc. pag. 78). Si deve leggere nel registro della Confraternita « Onser Vrouw » in Gent: « Sente Bamesse, anno XIIII[c] en XXII was Hubrecht van Eycke, gulde broeder Van Het Onser Vrouwen Gulden, up de rade van den Chore van Sind Jans te Ghend. »

Non è esclusa la possibilità che Uberto van Eyck viveva in Gent prima del 1424, data provata autenticamente certa, ma solamente non si deve basare sulla testimonianza di Carton.

van Eyck potevano ugualmente aver aperto i loro studi in Gent senza essere ascritti alla Corporazione di quella città, poichè erano esenti da tale obbligo assoluto coloro che stavano al servizio del Duca. Gent era già da alcuni anni prima del 1419 la residenza abituale di Filippo di Borgogna, allora conte di Charolais, e della sua consorte Michelle di Francia. Se è possibile quindi provare una relazione dei fratelli Eyck con il conte di Charolais, si chiarisce naturalmente l'omissione dei loro nomi nei registri della Corporazione.

Abbiamo qualche ragione di supporre che i fratelli van Eyck avessero tali qualità da assicurar loro un posto eminente fra i loro compagni di professione. Secondo Facius, [1] Giovanni van Eyck aveva attinto le sue cognizioni intorno ai colori da Plinio ed altri scrittori classici. Anche Karel van Mander lo celebra come « een wijs geleert man. » Per conseguenza i suoi esperimenti chimici sarebbero stati il frutto di studi classici; e poichè Giovanni è ritenuto come lo scolaro di suo fratello maggiore Uberto, sembra naturale la supposizione che questi avesse esercitato dell'influenza sull'istruzione letteraria del suo fratello minore.

Un uomo capace d'impartire tale istruzione, si può ben credere che abbia avuto le qualità per acquistarsi la più grande considerazione nella casa del principe. Ed infatti troviamo in una notizia, che si collega con uno dei terribili episodi della storia francese e borgognona, la conferma che i fratelli van Eyck erano in relazioni personali con il conte di Charolais e specialmente con la sua consorte.

[1] Facius. *De viris illustribus*, 4°, Firenze 1745, pag. 46. Il Vasari racconta la stessa cosa (ed. Le Monnier, IV, pag. 75): « Giovanni da Bruggia si dilettava dell'alchimia, a far di molti olii per far vernici, ed altre cose, secondo i cervelli degli uomini sofistichi, come egli era. »

Già da lunghi anni la Francia era stata il teatro di lotte feroci che condussero il regno presso che alla rovina. Il cieco odio delle fazioni, che seguivano i loro piani ambiziosi e non indietreggiavano perfino da attentati di sangue, era divenuto il migliore alleato delle vittoriose armate inglesi, senza aver riguardo poi all'imbecillità del re Carlo VI.

Allora finalmente cominciarono gli animi ad essere propensi per la pace e per la riconciliazione, ed i capi delle fazioni stabilirono amichevoli trattative per porre termine al fiero conflitto, quando Giovanni senza Paura andato incontro al Delfino sul ponte di Montereau (10 settembre 1419) fu ignominiosamente assassinato sotto gli occhi del giovane principe. Il conte di Charolais, figlio dell'ucciso, ricevette in Gent la notizia del misfatto. Chastelain racconta: « Si fu toute la maison emmeublée de hélas, »[1] ciò che non è da maravigliarsi. La vittima era il padre del Conte, l'onta di aver tollerato l'assassinio cadde sul fratello della sua sposa, Michelle soggiacque sotto il peso della sfiducia di cui anche lei poteva essere sospettata e morì al 1421. Per festeggiare la sua memoria furono esonerati dall'appartenere alla Corporazione Uberto e Giovanni van Eyck, « die sy seer lief hadde », come dice una nota nel registro della Corporazione di Gent. [2]

[1] *Chronique de Chastelain*, pag. 18, in Buchon, Panthéon littéraire, Paris, 1837.

[2] « In zelve jaer (1421) starf vrouw Michiele, ghesellenede van hertoghe Philipps, omme hare dvodt was binnen Gendt grooten rouwe; Hubrecht en Jan, die zy zeer lief hadde, schonk den ambachte vrydomme in schilderen. » Comunicato da Busscher nei *Bulletins de l'Académie royale de Belgique*, 1ère série, tom. XX, N. 2. Si deve notare che non possediamo l'originale del registro della Corporazione di Gent, ma solo una copia, la quale non fu scritta prima dell'anno 1584. Questo fatto suscitò la supposizione che tale passo fosse stato intercalato. Così Pinchart nella *Annotations*, alla traduzione francese dei « *paintres flamands* » pag. CXCIII. Secondo lo stesso Pinchart, il

Il conte di Charolais, divenuto duca di Borgogna sotto il nome di Filippo il Buono, si mise in cammino per cercare alleati e vendicare la morte del padre. Il primo ch'egli incontrò fu Giovanni di Baviera, Conte di Olanda e Lussemburgo, il principe al cui servizio entrò Giovanni van Eyck alcuni anni dopo. [1]

Giovanni di Baviera, giovanotto diciassettenne, immaturo d'anni ma vecchio per crudele perversità, aveva preso possesso del vescovato di Liegi che tenne dopo varie vicissitudini fino al 1417. Dopo la morte di suo fratello Guglielmo VI, Conte di Olanda, andò per appropriarsi l'eredità e scacciare sua nipote Jacqueline. Nel 1419 sposò la vedova del duca Antonio, la quale possedeva come vedovile il Lussemburgo, e stabilì più tardi la sua dimora all'Aja dove morì il 5 gennaio del 1425. [2]

modo strano come si dà il titolo ai Duca ed alla Duchessa, e l' inverosimiglianza che i fratelli van Eyck fossero inscritti alla Corporazione per dir così officiosamente ed in un tempo nel quale non godevano ancora della fama acquistata più tardi, provano che la suddetta intercalazione non sia contemporanea. Pinchart dice anche, che si spiega a fatica come Uberto dopo aver ricevuto tale favore non sia stato mai scelto come giurato o decano della Corporazione. Tuttavia contro questa considerazione sarebbe da ricordare, che sembra del tutto naturale ed in certo modo ha anche l' impronta della verità, che i cittadini di Gent manifestassero la loro pietà verso la defunta principessa nel suo servo prediletto; ed oltracciò si palesa in tutta la notizia una tale conoscenza delle condizioni e dei rapporti, che non si potrebbe pretendere da un intercalatore posteriore. In tale notizia si premette che i fratelli van Eyck esercitavano già la loro arte in Gent, ma che tuttavia non erano membri della Corporazione. Ed infatti il servizio del Duca liberava dall'obbligo della Corporazione, come ad esempio risalta chiaramente nel caso di Pierre Constain in Brügge, 1471. Vedi Beffroi, vol. I, pag. 205.

[1] Il servizio di Giovanni alla Corte di Giovanni di Baviera prova l'impiego che ricevette da Filippo il Buono come « varlet. » Ivi viene chiamato « pointre et varlet de chambre de feu M. S. le Duc Jehan de Bayvière. »

[2] Sopra Giovanni di Baviera vedi Pinchart *Annotations*, pag. CLXXXVIII, e *Memoire de Olivier de le Marche* in Petitot,

Nella lunga serie delle persone addette alla corte in Aja, scopriamo fra i cavalieri, ciamberlani, paggi, menestrelli e servitori anche il nome di Giovanni van Eyck come « myns genadichs heeren scilder, » e dai libri di conti della Corte che ancora rimangono, siamo in grado di dedurre ch'egli durante circa due anni ricevette un soldo giornaliero. Primieramente si nomina Giovanni van Eyck nei conti del tesoriere di Olanda, Enrico Noothaft, che comprendono il trimestre dal 23 settembre 1422 al 13 gennaio 1423. Giovanni il pittore riceve per sè ed il suo servo, per nove settimane e tre giorni, la somma di « 5 livres 10 sous de gros » alla ragione di « 10 Leoni » al giorno. Nei conti seguenti sono notati altri pagamenti a Giovanni van Eyck che durano senza interruzione fino all'11 settembre del 1424; e sotto questa data sono repentinamente interotti. Perciò egli fu, come sembra, di tempo, a servizio del Duca; e forse fu chiamato all'Aja per adornare di pitture una cappella od un atrio nel palazzo del Conte, che appunto in quel tempo andò soggetto a cambiamenti e ad un considerevole ristauro. [1]

tom. IX, e *Chronicles of Enguerrand de Monstrelet* in Buchon, *Choix de chroniques*, Paris, bureaux de Panthéon littéraire 1861, tom. III. Pinchart ha anche trovato che il duca Giovanni di Baviera teneva al suo soldo un « Heynrich melre » (1421), che fece diversi lavori per il Duca e per la Duchessa. Per quest'ultima aveva « eyn bouch mit gulden busstaffen illumineirt. »

[1] Siamo esclusivamente debitori della precisa notizia intorno al soggiorno di Giovanni all'Aja alle efficaci investigazioni dell'archivista di Bruxelles, Sig. Pinchart, il cui esame rigoroso degli archivi olandesi nel 1864 ha assodato i fatti seguenti: « Nei conti del tesoriere Gerard van Heemskerck (dall'8 ottobre 1420 al 15 aprile 1421) all'Aja è dedicata una rubrica speciale ai salari ed alle pensioni. Troviamo in questa rubrica un orefice chiamato Jacques dell'Aja, un certo Barthelemi, poeta, ma non si fa affatto menzione di Giovanni van Eyck. Altrettanto succede nei conti tenuti dal tesoriere Jacques de Gaesbeke, dal 16 aprile fino al 6 giugno del 1421. Sono andati perduti i conti del 7 giugno al 18 agosto. Non prima dell'anno seguente apparisce il

Come è stato dunque possibile che il fatto di aver soggiornato Giovanni van Eyck quasi due anni all'Aja, abbia potuto essere completamente dimenticato e che si sia perduta anche ogni traccia delle opere eseguite in quella città?

Quest'ultima circostanza è tanto più da deplorare in quanto che la visibile influenza che ebbe la scuola di van Eyck sull'arte olandese del secolo quindicesimo, si fonda certamente in primo luogo sulla più lunga operosità artistica di Giovanni sul suolo olandese.

Se la notizia sicura che Giovanni sia vissuto all'Aja è un nuovo materiale per scrivere la vita di quell'artefice, deve essere al contrario rigettata come del tutto senza fondamento la notizia ch'egli visitasse Anversa nel

nome di Giovanni fra i famigliari stipendiati. Il 4 aprile 1422 entrò nell'ufficio di tesoriere d'Olanda Enrico Noothaft. Il suo primo ragguaglio di conti va dal giorno della sua nomina fino al 26 settembre del 1422. Nel secondo ragguaglio, che si estende dal 27 settembre 1422 fino al 13 gennaio 1423, è registrato il passo citato nel testo cioè: « Spese e pagate a Mastro Giovanni, pittore, per il suo proprio salario e quello del suo servo: 5 livres, 10 sous de gros per nove settimane e tre giorni ed alla ragione di 10 leoni al giorno. » Che per questo Mastro Giovanni s'intenda il nostro Giovanni van Eyck lo prova anche la menzione nei conti suddetti di « Johannes myns genadichs heeren scilder ». Il pittore del Duca era Giovanni van Eyck.

Possiamo stabilire con precisione l'entrata in servizio di Giovanni dai conti seguenti che vanno fino al 1424. Ricevette regolarmente il suo stipendio dal 29 dicembre 1422 al 31 gennaio 1424. Conteggiando nove settimane e tre giorni dal 29 dicembre 1422 indietro risulta il 24 ottobre come giorno della sua entrata in servizio.

Riguardo al tempo della sua uscita dal servizio veniamo alle conclusioni seguenti. Il secondo conto del tesoriere Bauduin van Zwieten abbraccia il periodo dal 26 maggio 1424 al 5 febbraio 1425. I pagamenti al pittore Giovanni sono per trentadue settimane, e cioè per il periodo dal 1° febbraio dell'anno bisestile 1424 fino all'11 settembre, essendo stato l'ultimo pagamento, fino al 31 gennaio 1424. Perciò Giovanni van Eyck abbandonò l'11 settembre 1424 il servizio del duca Giovanni, che morì tre mesi dopo, ossia il 5 gennaio 1425, qualche volta sono nominati nei conti (come ad esempio in quello del dicembre 1422) anche due servi di Giovanni, che erano forse i suoi aiuti. Ciò avvalora la supposizione che Giovanni abbia lavorato all'Aja.

1420, e che facesse maravigliare gli artisti di quella Corporazione con una testa di Cristo dipinta ad olio. [1] Probabilmente quando Giovanni van Eyck entrò al servizio di Giovanni di Baviera, sciolse le relazioni che aveva avuto fino allora col suo fratello maggiore. D'allora in poi Uberto lavorò da per sè in Gent, acquistando sempre maggior fama. Ed infatti nell'anno 1424 gli furono fatti dei pagamenti per una tavola che aveva dipinto per gli scabini, ed egli fu visitato in solenne processione dal Consiglio della città. [2] D'altra parte

[1] Il sig. K. van Kerckhoff (*Beknopte Geschiedenis der Konincklyke Academie van Schoone Künsten van Antwerpen*) ha pubblicato, nel 1824, un preteso estratto dall' archivio della Corporazione di San Luca che reca il passo menzionato, ed allega come conferma che nel 1549 la nobiltà di Anversa regalasse alla Corporazione una coppa con il ritratto di van Eyck e ciò in memoria della visita che egli fece alla detta città. Almeno possediamo lo copia di questa coppa, che si trova fra i ritratti molto ben conosciuti del « Knapen » della Corporazione di San Luca, cioè del suo annunziatore Abramo Grapheus dipinti da Cornelius Vos d. ä. e conservati nel Museo di Anversa (n. 303). Nondimeno non sono rappresentati in questa coppa i lineamenti di van Eyck, bensì quelli di Dürer insieme a quelli di Zeusi, Apelle e Raffaello. Per conseguenza la conferma della visita di Giovanni mediante il « poculum hilaritatis » è nulla, nè è meno vana l'altra testimonianza della testa di Cristo dipinta da van Eyck. Fu di nuovo scoperta nell'Accademia di Brugge e porta oltre al motto malamente scritto dell'artista *aic* invece di *als*. e *ikh kan*) anche l' iscrizione: Johannes de Eyck. Inventor anno 1420 (1440?) 30 gennaio. Weale (*Catalogue du Musée de l'Académie de Bruges*, 1861, pag. 19) ha dimostrato che la pittura di Brugge è una mera copia di quella della testa di Cristo conservata in Berlino e che la firma è falsa. Vedi Pinchart, *Annotations*, pag. CXCIII. Forse è più vero che Giovanni van Eyck dipingesse in questo tempo ritratti del duca Giovanni senza Paura e di Jacqueline di Baviera. Fra i ritratti incisi di N. Larmessin, si trova anche quello di Giovanni senza Paura secondo l'originale, ora perduto, di Giovanni van Eyck. Il Museo di Copenhagen possiede un ritratto a busto (n. 180; tavola 2 4 alt. 1 4 1/2 largh.) attribuito a Giovanni van Eyck con la seguente iscrizione sulla cornice: « Dame Jacoba de Bavière Comtesse de Hollande Obyit 1431. » La pittura è una copia fatta sulla fine del secolo sedicesimo.

[2] « Ghegheven meester Luberecht over syn moyte van ij bewerpen van eenre taeffele die hy maecte ter bevelene van scepenen vj. s. gr. » Comunicato nel *Beffroi*, vol. II, pag. 208, e tolto dai conti municipali di

Giovanni van Eyck, dopo avere abbandonato il servizio di Giovanni di Baviera nell'autunno del 1424, fu nominato il 19 maggio del 1425 « peintre et varlet de chambre » dal duca Filippo il Buono. [1]

Gent. Il testo del documento (ritrovato da de Busscher) che fa menzione della visita del Consiglio allo studio di Uberto non è stato finora pubblicato.

[1] « A Jehan de Heick, jadiz pointre et varlet de chambre de feu M. S. le duc Jehan de Bayvière, lequel M. d. S. pour l'abileté et souffisance que par la relation de plusieurs de ses gens, il auoit oy et meismes sauoit et cognoissoit estre de fait de pointure en la personne dudit Jehan de Heick, icellui Jehan, confians de sa loyauté et preudommie, a retenu en son pointre et varlet de chambre, aux honneurs, prérogatives, franchises, libertés, droit, prouffis, et émolumens accoustumez. et qui y appartiennent. Et afin qu'il soit tenu de ouvrer pour lui de painture toutes les fois qu'il lui plaira, lui a ordonné prendre et avoir de lui sur sa recepte générale de Flandres, la somma de C liv. parisis mannoie de Flandres, à deux termes par an, moictié au Noel et l'autre moictié à la Saint Jehan dont il veult estre le premier paiement au Noel Mil CCCCXXV, et l'autre à la St. Jehan enssuivant, et ainsi d'an en an et de terme en terme, tant qu'il lui plaira, en mandant aux maîtres de son hostel et autres ses officiers quelzconques, que d'icelle sa présente retenue ensemble des honneurs, prérogatives, droits, prouffis et émolumens, dessusdiz facent et laissent ledit Jehan paisiblement joir, sans empeschement ou destourbier, mandant en oultre à sondit receveur général de Flandres présent et avenir que la dicte somme de C liv. parisis par an il paye, baille, et délivre chascun an audit Jehan son pointre et varlet de chambre aux termes dessus déclairez comme de tout ce que dit est puet plus à plain apparoir par lettres patentes de mon avant dit S. sur ce faictes et données en sa ville de Bruges le XIX[e] jour de Mail l'an Mil CCCCXXV. Pour ce cy par vertu d'icelles dont « vidimus » est cy à court pour le terme du Noel Mil CCCCXXV par sa quictance qui sert à la partie enssuivante cy rendue à court. A luy pour semblable et les termes de la Saint Jehan et Noel Mil CCCCXXVI par sa quittance cy rendu à conrt... 1 liv.

« Quatrième compte da Gautier Poulain depuis le 1[er] Janvier MCCCCXXIV jusques au dernier jour de Décembre MCCCCXXV. » — De Laborde, *Le Ducs de Bourgogne. Preuves.* Vol. I, pagg. 206-207.

In quanto alla carica dei « Varlets de chambre » c' informa la seguente « Ordonnance, faite par M. S. le duc de Bourgogne par l'advis de son Conseil sur le règlement de son hostel en MCCCCXXVI à Bruges le 14 Décembre », in De Laborde, *Introd.*, vol. I, pag. 40: « Varlets de chambre. M. d. S. aura des varlets de chambre tels qu'il luy plaira lesquels serviront à tour à chacune fois III, avec le premier varlet de chambre et seront coutez, chacun d'eux chevaux à gages et un varlet à livrée. »

In questi anni per Uberto van Eyck cominciava l'età senile, mentre Giovanni era nel fiore della virilità. È certo che fino a quel tempo ambedue questi artefici, ed in special modo Uberto, spiegarono una grande operosità così che bisogna dire che la smania delle pitture si era generalmente estesa nei Paesi Bassi. In breve non vi fu più alcun notabile, il cui ritratto non sfoggiasse come dono votivo su qualche altare, nè Corporazione e Congregazione che non avessero fatto adornare con pitture le loro cappelle o gli atrii delle sale di Consiglio nè vi fu più infine alcun ricco cittadino che non avesse perpetuato volentieri il suo nome in qualche opera di pittura nella domestica cappella. Perfino le ammende pecuniarie pagate in espiazione di qualche delitto, erano non di rado impiegate per far le spese di un quadro votivo; [1] perciò non vi può essere alcun dubbio che anche i fratelli Eyck avessero molto da lavorare. Tuttavia non possediamo alcuna opera autentica del loro primo esercizio; e qui cade in acconcio di ricordare il vantaggio invidiabile dell'uso artistico italiano. Gli affreschi dell'Italia dipinti sopra solide mura durano tanto quanto le mura stesse, e nonostante tutti i temporali che infierirono anche sul suolo italiano, si può seguire lo sviluppo dell'arte dai principî fino al tempo di Raffaello e di Michelangelo. Al contrario nei Paesi Bassi furono principale occupazione degli artisti, altari, dittici, tavole, e dipinti sul panno e sui tappeti. Per dir vero tali lavori furono

[1] Nel 1413 un pittore chiamato Liévin van den Clite dipinse in Gent un Giudizio universale nell'atrio del Consiglio di Fiandra. Le spese dell'opera ascendevano a 60 Livr. par.; con le multe imposte dal detto Consiglio di Fiandra al Bailli di Hulst e Axel, Josse de Valmerbeke, che aveva ingiustamente condannato diverse persone all'esilio. Di tali esempi se ne trovano parecchi. Vedi Pinchart, nel *Bullet. de l'Acad. de Bruxelles*, vol. XXI, pag. 186.

messi al sicuro dall'intemperie del clima, ma per esser mobili fu in pericolo la loro conservazione. Essi vennero rovinati a centinaia nei fieri tumulti e nelle spaventose lotte di religione dei tempi posteriori.[1] Molti che sfuggirono al fuoco ed alla scure, andarono smarriti e dispersi, laonde il ricercatore deve faticosamente raccogliere le singole opere in tutti i paesi di Europa e dirsi contento se riesce a poter almeno indicare alcuni anelli che formano la catena dello svolgimento artistico nei Paesi Bassi. D'altra parte s'egli si rivolge alle testimonianze letterarie contemporanee è in ben poca misura aiutato nel suo compito, poichè gl'ideali della più raffinata coltura, a causa dell'influenza della corte di Borgogna, erano distanti da quelli del popolo fiammingo, il cui animo era in genere diretto più alle lotte politiche e all'industria, anzichè alla contemplativa registrazione degli avvenimenti artistici.

Solo un fatto spicca luminoso dall'oscurità della vita di Uberto. Dopo che gli fu involata con la morte di Michelle de France una potente protettrice, si acquistò il favore di un patrizio di Gent, che l'incaricò dell'esecuzione di un'opera più grande di tutte le altre intorno alle quali abbiamo notizia nei Paesi Bassi. Jodocus Vydts apparteneva alla classe dei più ragguardevoli cittadini di Gent, e la sua moglie discendeva dalla stirpe patrizia dei Buurlut.[2] Essi fondarono una

[1] Il 22 agosto 1566 una turba d'iconoclasti irruppe nella chiesa di San Bavon in Gent ed atterrò tutte le statue, strappando eziandio dagli altari e dalle pareti tutte le pitture che poscia bruciarono. Più di 400 chiese furono saccheggiate in una settimana, dal 18 al 25 agosto del 1566 nella Fiandra e nel Brabante. Vedi Motley, *The rise of the Dutch republic*, vol. I, Londra, 1863, pag. 273.

[2] Sanderus, *Flandria Illust. Fol. Haag.* 1735, vol. II, pag. 319. De Gandawis. *Erud. Claris. Antw.* 1625, Lit. I, pag. 50. Voisin, *Guide de Gand*, 1831, pag. 17, 187, 211.

cappella nella chiesa di San Bavon. Gli scudi gentilizi a colori dei Vydts e dei Buurlut che fanno pompa sulle finestre della cappella, le pareti ricoperte di tavole ed adornate d'intagli, attestano la nobile origine e la dovizia dei fondatori. Però il monumento più splendido del loro gusto artistico è l'altare con la pittura dell'Adorazione dell'Agnello, che fino da memoria d'uomo è la mèta di numerosi pellegrini amanti dell'arte.

Non conosciamo l'anno nel quale Vydts ordinò l'opera; sappiamo solamente che Uberto la cominciò, ma la sua morte, avvenuta nel 1426, gl'impedì di darle l'ultima mano, ciò che poscia fu fatto dal suo fratello minore. Sulla cornice esterna vi è un'iscrizione metrica, [1] contenente al tempo stesso un cronostico, che

[1] L'iscrizione fu trovata in Berlino non prima del 1823 sotto un fitto strato di color verde. Il primo verso fino a « repertus » sta sotto il ritratto di Jodocus, il secondo fino a « secundus » sotto la figura di San Giovanni Battista, il terzo sotto il ritratto d'Isabella Buurlut, e il quarto infine sotto la figura di San Giovanni Evangelista. È scritta in nero, ad eccezione delle maiuscole del quarto verso, che sono dipinte in rosso e servono come cifre. Nel terzo verso non sono più leggibili le due prime parole, le quali, secondo un'antica copia di Cristoforo van Huerne del secolo sedicesimo, furono supplite da de Bast (*Hub. et Jean van Eyck*, pag. 27) con le parole « frater perfectus. » Invece di « perfectus » fu proposto con più ragione di leggere « perfecit. » L'iscrizione confuta ciò che asserisce van Mander, vale a dire che l'Adorazione dell'Agnello fosse dipinta per ordine di Filippo il Buono. Che Jodocus Vydt fosse il Mecenate di Uberto e che avesse ordinato la tavola d'altare di Gent, già si sapeva da Sanderus, il quale cita il seguente giuoco di parole composto da Vriendts:

Quis Deus, ob *vitium*, paradiso exegit, Apelles
Eyckius hos *vitii* reddidit aere patres,
Arte, modoque pari-pariter concurrere visi.
Aemulus huic pictor, fictor et inde Deus.

« Picturae etiam variae.... Trimphus agnus Caelestis est qui Johannes et Hubertus picturae coryphaei, Justo Vitio domino de Pamele patricio Gandavense pretium solvente. » *Flandria Illustrata*, De Brug. *Erud. Clar. lib.*, vol. I, pag. 39.

attesta la comunanza dei fratelli nell' esecuzione del lavoro.

« *Hubertus e eyck maior quo nemo repertus*
Incepit pondus quē Johannes arte secundus
(Frater perfecit) Judoci prece fretus.
VersV seXta MaI Vos CoLLoCat aCta tVerI. »

Per quanto si possa disputare sul significato di singole parole,[1] tuttavia viene stabilito dalla suddetta epigrafe che l' opera fu ordinata da Jodocus Vydts, che i fratelli van Eyck vi lavorarono successivamente, e che infine fu terminata nell' anno MCCCLLXVVVVII, cioè nel 1432.

Dalla circostanza che Giovanni van Eyck lavorò per sei anni interi a quell'altare dopo la morte del suo fratello, si potrebbe conchiudere che Uberto vi avesse fatto poco e che la parte principale dell' opera appartenga al fratello minore. Nondimeno vedremo che appunto in quegli anni, per la posizione che aveva Giovanni alla Corte ducale, fu impedito di lavorarvi di continuo. Chi

[1] Dacchè fu ritrovata l'iscrizione è sorta la disputa intorno alla interpunzione del secondo verso, vale a dire se si dovesse leggere « Johannes, arte secundus, frater perfecit » oppure: « Johannes, arte, secundus frater perfecit », e se il « secundus » designa il rapporto artistico o l'età di Giovanni. Prevale l'opinione che non si parli di un Giovanni che sia dopo Uberto il secondo nell'arte, bensì di Giovanni fratello minore. Ma non si può negare che l' antitesi: « maior quo nemo repertus — arte secundus — » con il primo modo di leggere è più agevolata, e che in genere le ragioni filologiche per questo medesimo modo di leggere sono infinitamente più importanti. Quando si stabilì di leggere « frater secundus » ancora correva la fiaba del terzo fratello pittore Lamberto, e si accettò allora per giunta anche lo scabroso modo di leggere « arte perfecit. » Si capisce facilmente che la nostra interpretazione « arte secundus » innalza la posizione di Uberto e si può far valere come una testimonianza non priva di entità per la più grande considerazione in cui Uberto era tenuto. Vedi Ruelens, *Annotations*, p. XLIII e Hotho, *die Schule von Hubert van Eyck*, 1858 2ª parte p. 82.

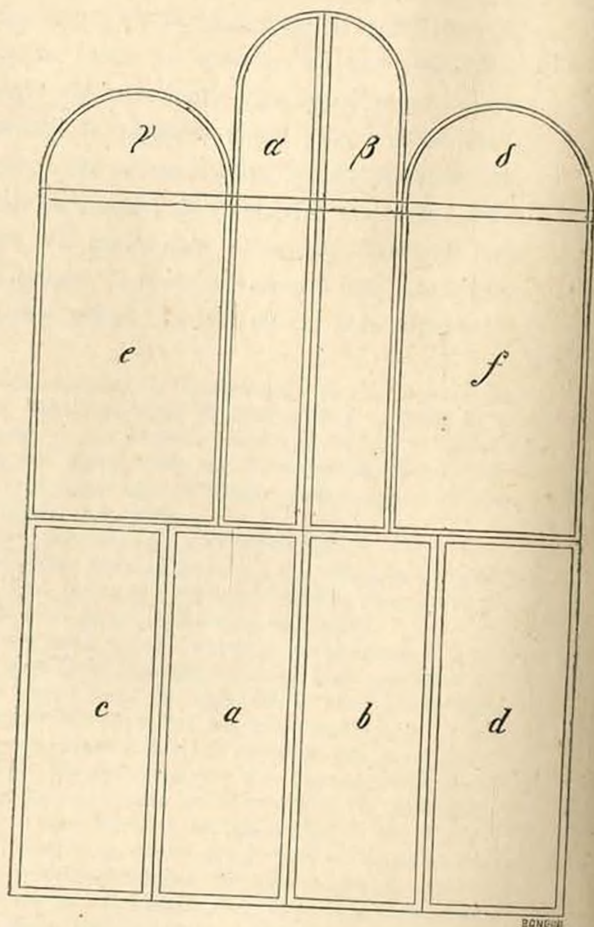
dunque persiste nell' opinione che Giovanni sia il più grande artista e sia stato il vero caposcuola (opinione che del resto trova ancora dei partigiani), deve addurre altre ragioni in sua difesa; ed in primo luogo distruggere ciò che sta a favore dell' opinione contraria. L' iscrizione sulla pittura da altare di Gent dice di Uberto senza raggiri: « maior quo nemo repertus »; il Vasari attribuisce espressamente a lui la scoperta della pittura a olio, ed anche l'epitaffio lo loda come « in schilderije seer hooghe gheeert. » Possiamo ora ammettere che Uberto malgrado la sua più grande esperienza e la sua età più avanzata, facesse una parte secondaria quando lavorava in unione a suo fratello? Un artista di second' ordine sarebbe stato onorato in un modo così distinto dai capi di un Municipio tanto potente come quello di Gent? Jodocus Vydts avrebbe affidato ad un tale artista la più grandiosa opera dell' arte neerlandese? Solamente dopo la morte di Uberto, e dopo che il quadro d' altare di Gent fu finito, si tributarono grandi onori a suo fratello Giovanni. Ed è fuori di dubbio che il compimento dell' opera anzidetta fosse cagione della visita di Filippo il Buono, nel febbraio del 1432, allo studio di Giovanni [1] come pure alla processione solenne dei borgomastri Giovanni van der Buerse e Maurizio van Versenare e di altri deputati del Consiglio di Bruges allo studio dell' artista. In ambedue le occasioni furono fatti larghi donativi ai lavoranti di Giovanni. [2] Karel van

[1] « Aux varlets de Johannes Peyk paintre aussi pour don par M. S. à eux fait quant Monditseigneur a esté en son hostel veoir certain ouvrage fait par ledit Johannes — XXV, solz. » Conto di Jehan Abonnel gennaio 1432 — dicembre 1433. De Laborde, *Les Ducs de B.* vol. I, pag. 266. La visita ebbe luogo prima del 19 febbraio 1432, poichè la revisione per il pagamento di questa partita è in data 19 febbraio 1432 (1431?).

[2] « Item, ghegheven te Johannes van Heyck, tesilders, daer de borchmeesters ende eenige van der wet ghinceghen besien zekere

La stessa

a sportelli chiusi.



LA TAVOLA D' ALTARE DI GENT

a sportelli aperti.

VII Bruxelles

V Berlino

II Gent

I Gent

III Gent

IV Berlino

VI Bruxelles

X Berlino

IX Berlino

VIII Gent

XI Berlino

XII Berlino

Mander racconta [1] che immensa quantità di popolo si riversò nei giorni festivi nella cappella per ammirare l' Adorazione dell' Agnello, e che nei dì feriali era accordato l' ingresso solamente ai grandi signori e a coloro che potevano dare una buona mancia al portinaio; ed aggiunge che artisti vecchi e giovani si aggiravano attorno all' opera come le mosche ad una pignatta di miele. Tuttavia ciò non toglie che van Mander descrivesse malamente le pitture, come pure che un certo Luca de Heere, che nel sedicesimo secolo compose una poesia in lode dell' altare di Gent, non sia caduto nella contradizione di encomiare solamente Giovanni van Eyck sul principio, mentre nel mezzo dell' ode medesima fa risaltare anche la parte che vi ebbe Uberto. [2]

weerken, den cnapen aldaer, in hoofscheden: V. s. gr. somme 114 lib. » Tolto dai conti municipali di Brugge (Reg. n. 33049 de la Chambre des comptes nell'Archivio reale) e pubblicato da Weale, *Notes sur Jean van Eyck*, 1861, pag. 8. Si può stabilire la data della visita fra il 17 luglio ed il 16 agosto; poichè queste due date limitano l'indicazione della visita.

[1] Van Mander, pag. 201, ediz. 1617, foglio 124 v.

[2] L'ode del pittore Luca de Heere è anche stampata nell' opera di van Mander, ed è diretto al « Vlaemsch Apelles, Meester Jan »; tuttavia nel corso della poesia si ricorda anche Uberto:

« Hy hadde 't werck begonst, alsoo hys was ghewent;
Maer d'al vernielsche Doot zijn voorneem heeft verondert. »

È ancor più sorprendente che quest'ode sia stata scritta sopra una tavola ed appesa sull'altare dell'Adorazione dell'Agnello. Perciò anche nella tradizione locale il nome di Uberto fu ben presto dimenticato. D'altra parte bisogna anche dire che l'opera godeva di una grande popolarità. Blommart nella sua *Geschiedenis der Rhetorikkamer de Fonteine te Gent* (citato da Jonckbloet, *Gesch. der Niederl. Liter.* I, pag. 354) descrive un quadro che preparò la Camera di Fonteine all'ingresso di Filippo il Buono nel 1456. Si espose sopra un palco che si suddivise in tre sezioni. « Nel mezzo della sezione superiore si vedeva il Padre Eterno sotto un baldacchino, fra la Vergine e San Giov. Battista e tutt'intorno vi erano Angeli nell'atto di cantare. Il Padre Eterno sedeva sopra un trono d'avorio, aveva la corona sul capo e lo scettro in mano. Nella sezione di mezzo eravi un altare riccamente ornato con un agnello sopra, dal di cui petto sgorgava un zampillo di sangue che veniva raccolto in calici d'oro. Il

dalla tiara papale disseminata di diamanti, di perle ed amatiste, i di cui nastri (chiamati « stolae o fanones » nel linguaggio chiesastico) scendono da ambo i lati del volto severo, ma pieno di vigore giovanile. Dietro la sua schiena, sul tappeto di damasco nero e tessuto in oro è rappresentato un pellicano che alimenta i suoi piccoli col suo proprio sangue; la tiara campeggia sopra un fondo dorato, sul quale vi è l'iscrizione in tre linee semicircolari. Il Re del cielo tiene nella sinistra uno scettro del più squisito lavoro di oreficeria, mentre con due dita della destra benedice i credenti. Un grande fermaglio ornato di gioielli tiene fermo sul petto il magnifico manto rosso, che avvolge l'intera figura ed è orlato di perle e di amatiste in doppia fila. Ai suoi piedi, sopra un tappeto nero diviso in tanti compartimenti da linee d'oro, vi è una corona vagamente traforata e parimenti ornata a profusione di pietre preziose. Si vede che l'artefice credette di poter rappresentare degnamente la maestà di Dio solamente col riunire intorno alla sua figura i più preziosi tesori della terra. Nondimeno si è tenuto ben lontano da soverchio ornamento, ed ha conseguito il maggiore effetto con mezzi puramente artistici, creando il vero carattere maestoso della figura di Cristo. Il colorito della carna-

PROPTER IMMENSAM LARGITATEM. Nella seconda invocazione si deve leggere invece di « summus omnium » un sostantivo (quale?).

Sul gradino del trono vi è scritto:

« Vita sine morte in capite
Gaudium sine merore a dextris
Iuventus sine senectute in fronte
Securitas sine timore a sinistris. »

Vi rimarrà sempre una certa ambiguità. Sappiamo che il Padre Eterno fu di frequente rappresentato sotto forme del Figlio, ed in verità prima di Michelangelo non ebbe alcun tipo indipendente; sappiamo inoltre che il mistero teologico della Trinità, la consustanzialità e l'individualità delle tre Persone divine non trovarono buon terreno nella fantasia popolare.

gione è brunastro, profondamente acceso, quello delle vesti ricco e potente. Le mani sono ben disegnate, e benchè i muscoli sembrino un poco contratti, pur tuttavia sono di un realismo sorprendente.

Alla destra di Cristo (II sezione) è seduta la Vergine nel tradizionale abito turchino. Solamente nel polso del braccio destro apparisce un potente color rosso, che il contrasto col turchino rende più forte. I suoi lunghi capelli biondi fermati sul dinanzi del capo da un diadema, scendono ondeggianti sulle spalle. Tiene leggiadramente con ambo le mani il libro di preghiere e vi rivolge il suo sguardo sereno e dolce.[1] Alla sinistra di Cristo come contrapposto alla figura della Vergine (III sezione) scorgiamo San Giovanni Battista, con lunghi capelli e lunga barba, di espressione severa, ma di splendide forme, ravvolto in un largo e ondeggiante manto verde, che lascia travedere il cilizio. Sta con il braccio destro alzato per far risaltare più energicamente ciò che predica dal libro aperto innanzi a lui.[2] La tavola seguente dal lato di San Giovanni Battista (IV sezione) rappresenta Santa Cecilia vestita di broccato scuro nell'atto di suonare sopra un organo di quercia dinanzi al quale è seduta: tre Angeli l'accompagnano con arpe e viole. Sulla tavola corrispondente, a sinistra dello spettatore (V sezione) sta riunito intorno ad un leggio di quercia un gruppo di Angeli che cantano; tale gruppo è simile all'altro, benchè meno grazioso. L'Angelo più sul davanti che dirige la musica splende parimenti nella sua pesante

[1] L'iscrizione sullo sfondo dorato dice: *Haec est speciosior sole*, ecc.

[2] Vi è l'iscrizione seguente con alcune parole non del tutto distinte, come in quella sunnominata, cioè: *Hic est Baptista Johannes maior hominum, par angelis, legis summa*, ecc.

veste di broccato rosso. Van Mander esalta questi Angeli e dice che dai loro gesti si può chiaramente arguire se cantano in soprano o in basso. Tutti questi Angeli che suonano o che cantano, hanno capelli biondo-chiari, fermati da un cerchio d'oro ornato di pietre preziose. Le loro vesti sono riccamente ornate, benchè di ordito rigido e con pieghe angolose. Il rosso predominante nelle tinte dell'ombre della carnagione, fa credere che le ultime tavole sunnominate siano della stessa mano che dipinse il quadro di mezzo.[1] Tuttavia la mancanza comparativa di forza e di armonia del colorito, come pure qualche incertezza nei contorni, possono essere attribuite ad un restauro posteriore di queste tavole. Un tempo le tavole superiori avevano da ambedue le parti delle pitture che ora si conservano nel Museo di Bruxelles, rappresentanti i nostri primi progenitori. Nella nuda figura di Eva (dal lato di Santa Cecilia, (VI) si vede chiaramente che l'artefice si studiò di concentrare tutta la sua conoscenza della prospettiva, per quanto ha riguardo alla struttura umana ed al suo sviluppo anatomico. Certamente Uberto non si è tanto inalzato da creare un puro ideale di bellezza; poichè la testa di Eva è troppo larga, il suo corpo è sporgente e le gambe sono magre; nondimeno la struttura e la giuntura delle membra, come anche la forma delle estremità, sono vere e rappresentate con fine giudizio: la tinta della carnagione è pure forte. Anche Adamo dal lato opposto (sezione VII) risalta per la giustezza delle proporzioni e del realismo, e prova la squisita conoscenza nell'artista della prospettiva ottica, cal-

[1] I suonatori celesti non solo sono in poca armonia con le parti che vengono attribuite ad Uberto, ma anche con quelle che vengono attribuite a Giovanni van Eyck; perciò apparisce molto probabile che fossero alterate da un restauro posteriore.

colando per esempio con somma precisione l'altezza della figura riguardo all'occhio dello spettatore.[1]

Le tavole inferiori rappresentano, per così dire, come viene consumato il sacrificio dell'Agnello in presenza delle schiere celesti presiedute da Cristo.

La scena del sacrificio e dell'adorazione forma (sezione VIII) un ricco paesaggio, le cui verdi colline si perdono in varie e piacevoli linee nella più grande lontananza. A destra del fondo si vede un città fiamminga rappresentante senza dubbio Gerusalemme; tuttavia s'innalzano dappertutto superbamente sull'orizzonte chiese e conventi con le loro alte cupole e le loro numerose torri, nel modo ricco e potente in cui si amava di fabbricare sul Reno e nei Paesi Bassi all'epoca medioevale. Esse campeggiano con le loro cime nel cielo, che passa man mano da un grigio pallido ad uno scuro carico. Gli alberi che occupano la parte di mezzo del fondo non sono molto sviluppati, ed anche nel colorito non mostrano molta differenza dai prati in cui stanno. Qua e là sono frammischiati dei cipressi, e di più è visibile a sinistra un piccolo dattero. Sul dinanzi una prateria leggermente ascendente e coperta di margheritine e bocche di leone forma l'angusto teatro del mistico avvenimento.

Nel mezzo della tavola vi è un altare coperto di damasco rosso e di un candido panno, sul quale scorgiamo l'Agnello di Dio dal cui petto scaturisce un rivo di sangue riversantesi in un calice di cristallo. Intorno all'altare stanno inginocchiati Angeli in vesti variopinte e con ali colorate; alcuni pregano divotamente con le

[1] De Heere fa con ragione spiccare nella sua ode su Giovanni van Eyck: « Siet hoe verschrickelych end levend Adam staat. » In un quarto di cerchio sopra Adamo è rappresentato in figure piccolissime il Sacrificio di Caino e di Abele, mentre sopra Eva vi è la morte di quest'ultimo.

mani giunte, altri alzano gli strumenti della Passione, mentre due di essi sul dinanzi agitano rilucenti incensieri in onore dell'Agnello. A destra dell'altare e proprio dove il terreno si abbassa dolcemente fra due colline, si fa innanzi uno stuolo di sante Vergini riccamente abbigliate e colorite, con capelli biondi che scendono loro fin sulle spalle, con rami di palma in mano. Riconosciamo come condottiere del gruppo Santa Barbara con la torre, Santa Elisabetta e Santa Agnese. Da un simile varco a sinistra irrompe verso l'altare una schiera di Santi, che agitano ugualmente dei rami di palma o portano delle ghirlande, tutti avvolti in abiti sacerdotali, cominciando dal piviale del Papa fino alla cocolla del monaco. Proprio sul dinanzi della pittura davanti all'altare, s'innalza una snella fontana ottagonale, dalla cui doccia metallica cade l'acqua nella tazza in graziosi zampilli, venendo poscia condotta, mediante sottili canali in un angusto fossetto con fondo ghiaioso, che traspare distintamente attraverso l'acqua limpidissima. Benchè l'artefice sia insuperabile nel rappresentare le forme reali, tuttavia fa qui sentire il difetto della sua conoscenza di prospettiva lineare, poichè egli non dispone la fontana davanti all'altare, bensì sotto il medesimo.[1]

La devozione ha fatto radunare due grandi gruppi intorno alla « Fontana della vita. » Quello di destra rappresenta i dodici Apostoli. Stanno inginocchiati e quasi seduti sui piedi nudi ed anche a capo scoperto, tranne uno, ravvolti in manto di color violacco che dà in grigio chiaro: le loro teste vigorose esprimono distintamente la serietà e l'intensità della loro fede. Se da questo lato il gruppo rappresenta gli Apostoli, non andiamo

[1] I punti dove svaniscono gli zampilli, stanno sopra orizzonti differenti.

errati credendo di ravvisare a sinistra, nel gruppo che legge inginocchiato, i Profeti dell' antico Testamento.[1] L' artista intese evidentemente di rappresentare in essi come un gruppo supplementare degli Apostoli e, come li contrassegna la loro foggia di vestire paragonata con altre pitture contemporanee, appartengono all'antico Testamento.

Dietro gli Apostoli sono riuniti i capi della cristianità, ed annoveriamo papi, cardinali, vescovi, ed infine variamente frammischiati chierici e secolari. Dal lato opposto dietro i Profeti le figure con berretti giudaici a punta, ci fanno supporre che rappresentino i Patriarchi e gli eroi dell' antico Testamento. Fra le figure di questo gruppo attira specialmente l' attenzione un uomo con barba nera con berretto a sacco di panno rosso, avvolto in un manto turchino scuro, e portante un ramo di mirto; egli guarda verso lo spettatore fronteggiandolo pienamente. Le due figure a lui vicine sono eziandio magnifiche, cioè quella con testa calva e con un largo manto rosso, e l' altra con lunga barba bruna, avvolta in un manto bianco, con una corona d' alloro sul capo ed un ramo fiorito nella destra.[2]

Soltanto quando si sono considerate minutamente e con attenzione tutte queste figure, si può apprezzare perfettamente la diversità degli atteggiamenti e la giu-

[1] I signori Crowe e Cavalcaselle scorsero in questo gruppo solamente re e principi. La nostra interpretazione è avvalorata dall'avere rappresentato dodici figure (numero evidentemente scelto per riguardo ai dodici Apostoli), dalla copertura giudaica del capo, secondo l'idea medioevale (nel medioevo si effigiarono generalmente gli Apostoli col capo scoperto e con i piedi nudi ed i rappresentanti dell'antico Testamento col cappello e con le scarpe), ed infine dal modo meditabondo con cui guardano nei libri aperti innanzi a loro, nei quali leggono palesemente la sorte dell'uomo. (*Nota di A. Springer*).

[2] Probabilmente s'intese di rappresentare un antico poeta, forse Virgilio, che già si venerava come profeta nel paganesimo.

stezza dell'espressione, il contegno severamente risoluto delle une, il fervore delle altre, la pia rassegnazione e la serena quiete del resto.

Oltre ai fedeli assorti in divota adorazione dell'Agnello, in prossimità della fontana e circondati da una vera foresta di fiori sbocciati e di cespugli, scorgiamo anche numerosi devoti sulle tavole interne degli sportelli laterali, che accorrono con santo zelo ed entusiastica premura al teatro del sacrificio.

Una magnifica processione a cavallo, che ricorda i crociati, occupa le tavole dello sportello a sinistra.

Alla testa di essa si vede sopra un cavallo pomellato un giovane eroe in completa armatura, con veste verde in più parti con corona d'alloro sul capo e, come i due cavalieri che lo seguono, anche in completo assetto di guerra, portando in mano una lancia con banderuola. Accanto a loro è rappresentato un vecchio barbuto con un berretto di pelliccia, il quale sta fra la folla sopra un giumento di cui si vedono solo le orecchie; infine l'ultimo cavaliere della prima fila, dietro il quale si spingono parecchi Re e Principi in abiti sfarzosi, è caratterizzato per imperatore portando corona. Nel gruppo che occupa la tavola più esterna e forma per così dire il seguito dell'anteriore processione di Principi, il primo cavaliere sopra un vivace cavallino bianco viene designato come Uberto van Eyck.[1] I suoi lunghi capelli bruni si veggono sotto la berretta nera, il cui lembo di pelliccia è rivolto all'insù. Porta un abito di velluto turchino listato di pelliccia grigia, e sulla sella della sua cavalcatura è gettata una lunga gualdrappa verde. Diviso da lui da due magnifici cavalieri

[1] Si è voluto anche riconoscere il ritratto di Uberto nel gruppo dietro i papi ed i vescovi sulla tavola di mezzo (Hotho, *Die Malerschule H. v. E.* pag. 117).

sopra dei sauri, ve ne è un altro più giovane con un turbante nero ed in vestito bruno scuro ornato di pelliccia. L'orlo della sottoveste rossa ed il vezzo di coralli sul petto fanno vivamente risaltare l'abito scuro. Mentre il rimanente del drappello che ancora scorgiamo guarda proprio al di fuori la detta figura, invece volge la faccia ad Uberto. Generalmente si ritiene che rappresenti Giovanni van Eyck.[1]

L'intera processione sopra ambedue le tavole viene innanzi su di un terreno molle e sabbioso cedente sotto le unghie dei cavalli. Sembra derivato dal detrito del grande masso roccioso che s'innalza ripidamente nel mezzo del fondo, ed è limitato ad ambedue i lati da un ricco paesaggio. Si veggono sull'orizzonte ora torri e chiese ed ora montagne turchine ricoperte di neve. Il cielo è ravvivato da leggiere nubi bianche.

In tutta la Scuola fiamminga non si trovano figure tanto perfettamente aggruppate, disegnate e dipinte quanto in queste tavole; non sono da ricercare altrove atteggiamenti più naturali, nè si rinviene infine una migliore distribuzione della composizione nè un'espressione più dignitosa.

La valentia dell'artefice non si ristringe solo alla cerchia delle figure umane. Quanto sembra delicato il paesaggio e quanto squisitamente disegnati e pieni di vita sono i cavalli! Mentre un destriero allunga il collo per diminuire la stretta del freno, un altro lo rode con flemma olandese, ed un terzo mette smaniosamente la testa fra le gambe. Anche il cavallino di Uberto dimostra molta vivacità naturale e ricalcitra contro il freno delle redini.

[1] Mancano di giusto fondamento i tentativi di Hotho e di de Bast di dare un nome storico ai singoli cavalieri, come ad esempio Carlo Magno, San Lodovico ed i Santi Sebastiano, Giorgio e Michele.

Le tavole corrispondenti dell'altro sportello (Sez. XI e XII) esercitano minor fascino sullo spettatore e ciò anche a causa del soggetto. Alle falde di una collina di roccia sulla cui vetta selvosa distinguiamo palme ed alberi d'aranci, si fa innanzi uno stuolo di penitenti e di eremiti con barba e capelli arruffati, avvolti in cocolle e provvisti di bordoni e di rosari. Due Sante, una di esse rappresentante Maria Maddalena che mostra il bossolo di unguento, chiudono lo stuolo suddetto, che esce da una boscaglia di alberi d'aranci, nella quale i frutti gialli spiccano tra le foglie succose. Sull'ultima tavola il gigante Cristoforo con lungo manto rosso goffamente gittato sulle spalle, conduce un drappello di pellegrini, onesti ma brutti compagni, che come gli eremiti vengono fuori da un simile fondo con paesaggio. Anche qui sorprende oltremodo la fedeltà nel riprodurre un cipresso ed una palma.

Allorquando i battenti sono chiusi, non si spiegano innanzi agli occhi delle scene tanto vive come quando essi sono aperti, e le tavole principali irradiano le bellezze del ricco dipinto. L'altare chiuso si suddivide in due sezioni principali, delle quali la superiore contiene l'Annunziazione, e l'inferiore i ritratti di Jodocus Vydts e di sua moglie, come pure imitazioni di statue colorite dei Santi Giovanni Battista ed Evangelista. Negli spazi semicircolari sopra le tavole di mezzo, sono rappresentate due Sibille (sez. α e β) ed in quelli sopra gli sportelli i profeti Zaccaria e Michea (sez. γ e δ). Tranne i due ritratti di Jodocus e di sua moglie e l'Annunziazione, si può supporre che queste tavole esterne siano opere degli scolari dei fratelli van Eyck e che siano state eseguite sotto la direzione dei loro maestri. Le pitture dei Santi Giovanni appaiono poco piacevoli (Sez. *a* e *b*). La brama d'imitare in modo da illudere le opere

scultorie, fece anche ritrarre all'artista il panneggiamento pesante che dominava nella plastica contemporanea, le pieghe angolose, le teste di cattiva scelta e la brutta giuntura delle membra. La vaghezza del colorito, che d'altra parte è appunto in questi maestri così efficace, cade naturalmente da sè in queste tavole, e non viene affatto surrogata da una abilità spiccata nel disegno. Al contrario in ambo i ritratti si manifesta nuovamente nella sua pienezza la valentìa del pittore. Jodocus Vydts nella nicchia di pietra ed inginocchiato a sinistra di San Giovanni Battista (sez. c) ci si fa innanzi del tutto vivo. Egli sta col capo scoperto, ed ha un abito di panno rosso, la cui fodera di pelliccia si vede come guarnizione al bavero ed alle maniche.

Queste sono di un taglio singolare, cioè pressochè aderenti ai carpi della mano e formano al disotto una specie di sacco. L'abito tessuto di fitta stoffa è fermato sulle anche da una cintola di cuoio da cui pende una borsa nera. Il bravo Jodocus non pare appartenente ad una rigida casta di penitenti; la bocca tumida e la vistosa rotondità del ventre non ci daranno di certo una smentita, se supponiamo ch' egli non fu avverso ai piaceri della tavola. Gli occhi piccoli e grigi sembrano alquanto offuscati, il naso è più grosso che lungo, la bocca spiccatamente grossa con il labbro inferiore sensuale e sporgente; le guancie sono larghe e prominenti da formare in certo modo tutta una massa col mento grasso in maniera che il collo corto e rugoso è appena visibile. Tre porri uno sul labbro inferiore, l'altro sul naso ed il terzo sul dinanzi del capo attirano vieppiù l'attenzione su di lui; i capelli sono corti, per cui l'orecchio sinistro rimane del tutto libero; le sopracciglia sono rade, ma qua e là i peli della barba sono abbastanza lunghi. Il portamento e l'espressione

sono quelli di un vero uomo pio. Ed è appena necessario di dare uno sguardo alle sue mani giunte (compresse dito a dito, ma del resto squisitamente disegnate) per riconoscere quanto sia fervida la sua devozione e quanto seriamente con gli occhi rivolti verso il cielo implori il perdono. Tuttavia egli non è un vecchio peccatore, sebbene abbastanza ava zato in età da far sì che i capelli abbiano già cominciato a divenire grigi, che la fronte nell'elevare le sopracciglia mostri delle rughe, e che infine la pelle delle mani sia raggrinzita come appare forse in un uomo sessantenne.

Isabella Burluut, la consorte di Jodocus, sta ginocchioni allato a San Giovanni Evangelista (sez. *d*) al quale volge lo sguardo, come per così dire le bastasse la protezione di questo caritatevole Santo, mentre Jodocus supplica direttamente il cielo. Dal suo volto traspare una salda sincerità; il suo occhio è chiaro, tranquillo, freddo e grigio, la bocca rivela un animo risoluto e rigidamente onesto, la testa ben proporzionata sta sopra un collo alquanto sottile, le guancie sono un poco prominenti, le sopracciglia rade, il naso è largo. Si può difficilmente determinare il colore dei capelli, poichè sono pettinati all'indietro ed accuratamente ricoperti da una benda, il cui oscuro contorno traspare attraverso un velo delicato, che sta liscio sul dinanzi del capo ed a pieghe nei due lati, cadendo i lembi fino all'altezza delle orecchie. Sopra il detto velo vi è fissato anche un panno bianco che ricopre tutta la testa e le spalle. Isabella porta un abito colore di pesca, la cui fodera verde chiara è rimboccata al petto ed alla giuntura delle mani. Queste sono affusate ma non affatto notevoli per delicatezza e per elegante atteggiamento.

In ambedue questi ritratti abbiamo innanzi a noi tipi eccellenti della schietta borghesia fiamminga. Nessun ornamento fa spiccare le figure. I volti e le mani indicano ch' essi non schivarono il lavoro, e che si tennero ben lontani dalla mollezza e dal dolce far niente delle persone di qualità. Tali ritratti sarebbero opere d' arte compite, se una certa angolosità del panneggiamento, qua e là repentini passaggi dal chiaro allo scuro e la generale tinta rossastra delle ombre della carnagione non producessero spiacevole effetto. Ad ogni modo l' antica scuola neerlandese non ha creato ritratti più vivaci di questi, ed oltracciò essi sono così finamente modellati ed eseguiti con tanta diligenza, che reggono anche all' esame più accurato.

La pittura nella metà superiore esterna dello scrigno, rappresentante l'Annunziazione, ci trasporta in un ambiente tutto diverso. La scena succede in un lungo atrio col pavimento ricoperto di quadrelli a colori e col soffitto sorretto da travicelli di legno. Nel mezzo una finestra divisa in due, offre una vista all' aperto ed in particolare sopra una strada che anche oggidì si riconosce in Gent.[1] Un raggio di luce penetra nell' ampia stanza da un'apertura nelle pareti, e la Vergine è separata dall' Angelo per tutta la larghezza della stanza medesima. Egli sta ginocchioni con la gamba destra. L'orlo ed il fermaglio d'oro formano l' unico ornamento del suo manto bianco, che scende a pieghe sul pavimento, si raccoglie sopra il ginocchio destro ed è tenuto fermo dalla mano sinistra in pieghe confuse ed angolari, men-

[1] La veduta sembra essere stata presa dal vero. A destra si vede il campanile della chiesa dei tessitori, e dietro una delle porte (ora distrutta) della città, che si chiamava « Walpoorte. » A sinistra vi è la « St. Martins straet » ed il « steen van Papeghem. » Si dice che la veduta fu presa da una finestra della casa n. 26 Koey-straet e per questa ragione si posero sulla detta casa i medaglioni dei due artisti.

tre tiene nella stessa un ramo di gigli. Gli occhi sono rivolti intentamente sulla Madonna e la bocca è alquanto aperta, lasciando vedere i denti, ciò che si biasima come esagerazione. I capelli biondi, la finezza delle chiare sopracciglia producono un notevole contrasto con le sue nere pupille; contrasto reso maggiore dalle tinte chiare della carnagione nella luce e dal loro forte colore nell' ombra.

La Vergine inginocchiata dall' altra parte della stanza tiene le mani, con dita lunghe e sottili, incrociate sul petto. Il suo manto bianco ornato da un doppio orlo d' oro di varia larghezza e fermato da uno spillone di perle, lascia scoperto il collo. Tale manto è succinto sotto il braccio destro in pieghe rigide e regolari, mentre cadendo giù sopra il braccio sinistro ricopre buon tratto del pavimento. L' occhio della Vergine è rivolto verso il cielo ed esprime al tempo stesso maraviglia e timore; la fronte è abbastanza alta e rotonda, ed i capelli, lisci all' indietro, sono fermati da una fila di perle; le sopracciglia sono appena disegnate, le spalle oltremodo strette, ed il collo è sottile e rugoso. Le luci della carnagione appaiono bianche, le ombre più fredde e forse ancora più rosse di quelle della testa dell' Angelo. A sinistra della Vergine, sotto l' arco della finestra, vi è un libro aperto sopra un leggio; in una nicchia vicina si veggono un candeliere di ferro ed una pignatta, e sulla cimasa di detta nicchia due libri ed un vaso di terra, mentre sul davanzale della vicina finestra vi è una caraffa di cristallo. La Colomba, simbolo dello Spirito Santo, aleggia direttamente sul capo della Vergine. Benchè l' Annunziazione, paragonata con le altre tavole, sembri fredda di composizione e d' esecuzione, tuttavia la prospettiva aerea si mostra in essa tanto più maravigliosa per essere il luogo adatto alla

rappresentazione. Fu già accennato che nel semicerchio sopra l'Angelo è dipinto il busto di Zaccaria (che nel colorito oscuro e potente, nelle folte sopracciglia ricorda la maniera del Cristo e di van der Weyden), e che in quello sopra la Vergine vi è l'espressivo ritratto di Michea. Solo da van Mander sappiamo, che sotto lo scrigno vi era uno zoccolo o predella in cui erano dipinte a tempera le anime nel purgatorio.[1] La detta predella fu distrutta in tempo molto remoto.

Riassumendo, il giudizio intorno alla magnifica opera della scuola fiamminga deve prendere le mosse dalla considerazione che la detta opera fu eseguita da due soli artisti. Uberto ne formò il primo concetto, la disegnò e ne eseguì una parte; Giovanni ed i suoi aiuti la recarono a compimento. Ma dove comincia la parte condotta da Giovanni? La tavola dentrovi i ritratti dei fratelli fu dipinta dal fratello maggiore o dal minore? Ragioni estranee ci fanno supporre che il lavoro fatto da Uberto consista nelle tavole superiori dell'interno, e nel Padre Eterno, nella Vergine e nel San Giovanni Battista; tuttavia se volgiamo lo sguardo sulle singole tavole inferiori, come ad esempio su quella degli Eremiti, si trova in essa dispiegata simile grande arte come nelle tavole superiori; del resto un'arte più grande di quella mostrata in tutte le pitture come vedremo, derivarono posteriormente dal solo Giovanni van Eyck. D'altronde quello che sappiamo intorno a ciò si ristringe press'a poco alla notizia tolta dall'iscrizione: HUBERTUS INCEPIT JOANNES PERFECIT. Tutto al più, dopo minuto esame delle singole tavole, giungiamo alla conclusione, che il

[1] Van Mander e Vaernewyck parlano di un inferno. L'osservazione di van Mander che le figure dell'inferno s'inginocchiavano innanzi al nome di Gesù o dell'Agnello rende più verosimile che vi fosse rappresentato il purgatorio, e ciò anche in conformità ad altre opere medioevali.

lavoro di Giovanni consiste nella tavola dell'Adorazione dell'Agnello in alcuni singoli gruppi interni sugli sportelli, e infine nella maggior parte delle tavole esterne. Nondimeno non dobbiamo inferire da ciò che Uberto non contribuisse nel disegno e nell'esecuzione di quelle parti.

Se è concessa alla critica un'ulteriore parola, manifestiamo primieramente la nostra maraviglia intorno alle varie proporzioni di grandezza nelle varie figure. Si può financo dire, che il vedere espressa la divinità o la più sublime natura di Gesù, di Maria e di Giovanni con una maggiore altezza delle figure, contrasta con il più puro sentimento religioso, ed in ogni caso pregiudica alla simmetria il vedere le figure inferiori più piccole di due terzi di quelle superiori. Ma ammettendo come giustificati il realismo e il punto di vista religioso nel secolo quindicesimo, passiamo sopra alla foggia inglese nei putti che compongono la gloria, all'acconciatura e alle vesti sfarzose delle persone divine, e ci rallegriamo invece ed ammiriamo la regolarità grandiosa, la solenne gravità del Re del cielo, la graziosa serenità di Maria e l'austera espressione di San Giovanni Battista.

L'armonia delle linee e dei gruppi nel dipinto dell'Adorazione dell'Agnello rasenta la perfezione; e certamente si può asserire, senza tema di contraddirsi, che nessun altro contemporaneo abbia nei Paesi Bassi intesa più squisitamente la regolare struttura delle membra e la maniera di distribuire la composizione.

Le singole figure sono nella maggior parte ben proporzionate, giuste negli atteggiamenti e sotto tutti i riguardi vivaci nella mossa. Non si possono davvero chiamare tipi eletti di bellezza Adamo ed Eva, ma nessuno potrà negare che non rivelino uno studio profondo

del nudo, una sorprendente verità naturale, un' esatta conoscenza della struttura delle membra e dei muscoli. Contorni tanto fermi e sicuri attestano la stretta familiarità con l' anatomia, ed al più si possono dire esageratamente accentuati, quando l' artista si fa trascinare dal desiderio di ritrarre il modello troppo fedelmente. L' espressione delle figure non ideali è raramente del tutto scevra da un certo che di volgarità. E se per esempio in un San Cristoforo si può sopportare un volto comune e triviale, sarà assolutamente fuori di luogo in una Madonna od in figure di Angeli. In quanto al panneggiamento si notano grandi disuguaglianze; ora cade largo e fa discernere le membra sottostanti, come nelle figure del Padre Eterno e degli Eremiti, ora termina in pieghe rotte, come nei pesanti broccati degli Angeli, ed ora infine si mostra angoloso, ammassato e sopraccarico, come nell' Annunziazione.

Considerando i van Eyck come pittori di paesaggio, non solamente sono incensurabili, ma addirittura superiori ad ogni lode. La giusta unità della composizione, non completamente raggiunta dalla disposizione dei gruppi, fu solo conseguita da loro mediante il paesaggio. Le sue linee grandi e armoniose, per quanto semplici, che ne uniscono le varie parti, e la finezza delle lontananze arrecano forse svantaggio alle figure, nelle quali non si nota l' arte così straordinaria. In ogni caso la maravigliosa bellezza del paesaggio forma una delle principali attrattive dell' opera. Non erano sconosciute ai van Eyck le singole regole della prospettiva lineare, tuttavia, come si vede distintamente nell' Adorazione dell' Agnello, non conoscendo que' pittori i principì generali della scienza, compensarono e nascosero tale mancanza con l' uso oltremodo giudizioso ed ammirabile della prospettiva aerea. Malgrado l' opera dei

migliori pittori olandesi del secolo diciasettesimo, i van Eyck seppero gareggiare con la natura nelle sue più squisite attrattive, ed ingannare l'occhio mediante la più fine sfumatura delle tinte, così, che sembra interporsi uno strato d'aria fra lo spettatore e gli oggetti più lontani. Essi mettono delle luci intorno alle figure in modo da farle staccare l'una dall'altra e dal fondo del paesaggio; gettano delle ombre con un'arte tanto perfetta, che è addirittura unica fra i contemporanei e fu poi raggiunta soltanto dai più grandi artefici del secolo seguente. La tavola con San Cristoforo può dirsi un esempio della loro arte nell'impasto dei colori fino al più lontano orizzonte, e affatto secondo natura. Quella degli Eremiti, prescindendo dalla buona disposizione delle singole figure, dimostra la giusta collocazione dei gruppi tanto rispetto agli alberi sovrastanti dal fitto fogliame, quanto al resto del paessaggio. Nella stanza dell'Annunziazione troppo bassa ed angusta rispetto alle figure, la fine gradazione dei colori e l'abile giuoco del sottile raggio di sole penetrante attraverso la finestra, contribuiscono a nascondere il difetto suaccennato, mentre le tinte biancastre della carnagione dànno squisitamente la sensazione della mite luce di quella camera.

Da tutto ciò si vede che la vera grandezza dei van Eyck si fonda sulla loro arte di colorire; e sotto questo rapporto la loro opera è assolutamente compita. È ben vero che alcune tavole possono essere più belle delle altre, nondimeno la differenza nel colorito è di gran lunga minore che non sia quella nel disegno. L'artista adopera il rosso bruno come tono generale; nell'insieme la distribuzione delle luci e delle ombre mostra una profonda consonanza ed al tempo stesso una luminosa intonazione. Sono impiegati colori di molta consi-

stenza fortemente stemperati e sfumati, ma non si scorge alcun vestigio de' tratti del pennello, rilucendo come bronzo la pelle ed i volti. Vi si notano parecchie mani di colore tanto nelle luci più vive quanto nelle ombre della carnagione, ed il tutto è trattato con larghezza di chiaroscuro; però qua e là le singole parti sono eseguite troppo minutamente a scapito dell' effetto generale. I colori del panneggiamento hanno uno spessore anche più grande di quelli della carnagione, per la qual cosa le ombre nelle pieghe sporgono dalla tavola; tuttavia ogni tinta è data con sicurezza decisiva e, di più, gli accessori sembrano modellati come in rilievo.[1]

[1] La tavola d'altare di Gent composta di dodici parti fu smembrata nei tempi moderni, poichè soltanto le tavole di mezzo rimasero al loro posto, e gli sportelli, ad eccezione di quelli con Adamo ed Eva, furono trasportati nel Museo di Berlino. In S. Bavon, L'Adorazione dell'Agnello. Tavola 4' 4'' altez., 7' largh.; il Re del Cielo sul trono 6' 7 3/4'' altez., 2' 6 1/2 largh.; la Madonna e San Giovanni Battista 5' 7 1/2'' alt 2 1/2'' largh. Tavole 1-3 sul prospetto.

Museo di Berlino, n. 514 e 515 gli Angeli che cantano e suonano 5' 1/2'' altez., 2' 2 1/2'' larg. (Tav. 4 e 5); n. 512 e 513, gli Eremiti, i pellegrini, i principi ed i cavalieri, 4' 7 3/4 altez., 1' 7 1/2'' largh. (Tav. 9-12). Naturalmente si trovano anche in Berlino le parti esterne di queste tavole, San Giovanni Battista è sulla parte tergale della pittura dei Principi, Jodocus Vydts su quella dei Cavalieri, San Giovanni Evangelista ed Isabella su quelle degli Eremiti e dei Pellegrini; l'Annunziazione è dipinta sulla parte tergale delle pitture degli Angeli.

Museo di Bruxelles, n. 13. Tavola, Adamo ed Eva, 6' 7 3/4'' altez., 1' 3 1/2'' largh.

Troviamo la più antica menzione della tavola d'altare di Gent nel Diario di viaggio di Dürer, 1520: « Darnach sahe ich des Johannes Taffel, das ist ein überköstlich hochverständig Gemähl und sonderlich di Eva, Maria und Gott der Vater sind fast gut. » *Reliquien*, p. 123; *Thausing*, p. 116. » Eccone la traduzione:

« Poscia vidi la tavola di San Giovanni, che è una pittura eccellente ed elaborata con molto giudizio, specialmente Eva, Maria e Dio Padre sono abbastanza bene dipinti. »

La prima e più grande parte di questo capolavoro che andò perduta fu la predella rappresentante le anime nel Purgatorio, poichè essendo dipinta a tempera si scolorì prima del tempo di van Mander, Giovanni Schoreel e Lancelot Blondel tentarono nel 1550 di far ritor-

Passando dall' esame tecnico all' apprezzamento storico, dobbiamo primieramente menzionare il note-

nare la tavola d'altare al suo antico splendore, e riuscirono tanto bene nella loro impresa che « delle singole parti, che erano state per lo innanzi nascoste sotto una crosta di sudiciume, divennero nuovamente visibili. » Godendo di qualche fama i due suaccennati pittori, possiamo ammettere che il loro ristauro non arrecò danno all' opera dei van Eyck. In ogni caso i canonici di San Bavon ne furono contenti e regalarono una coppa di argento a Giovanni Schoreel. » (*Vaernewyck*, pag. 219).

Il re Filippo II, che fece trasportare tanti quadri in Ispagna durante la guerra di religione, si contentò di una buona copia dipinta da Michele Coxie. Questi ricevette per tale copia 4000 ducati, somma forse maggiore di quella che era costato l'originale. (*Vaernewyck*, pag. 219. Van Mander, pag. 219 edizione 1617, foglio 1640, Guicciardini, *Descrizione di tutti i paesi,* edizione del 1581, pag. 142). « Circa l'anno 1578 i calvinisti furono a fatica dissuasi di far dono della tavola d'altare alla regina d' Inghilterra come ringraziamento della protezione ch'essa accordò ai suoi correligionari. La protesta di un discendente del fondatore, Josse Triest, salvò l'opera per la città di Gent. Per qualche tempo fu conservata nel palazzo di città, finchè il 17 settembre 1584 fu riportata a San Bavon sotto la sorveglianza di François Hoorebant. » (Ruelens, *Annotations*, p. LXXIV). « Nel 1663 andò soggetta ad un nuovo restauro per parte di Antoine van der Heuvel. Inoltre si racconta che nella visita dell' Imperatore Giuseppe II a Gent (1781), egli abbia dileggiato le figure nude di Adamo e d'Eva, ciò che diede luogo al loro allontanamento. L'aneddoto pubblicato dapprima da le Bast (*Messager des sciences*, 1825) non ha alcuna autenticità e non spiega il distacco degli sportelli dalle tavole di mezzo; e tale era la condizione della tavola nel 1794. Le tavole suaccennate furono in quest'anno portate a Parigi e gli sportelli rimasero nascosti. Nel 1815, dopo la restituzione dei quadri involati ai legittimi possessori, furono di nuovo ricollocate in San Bavon le tavole di mezzo, e ciò che è notevole senza gli sportelli, che anzi si venderono per 3,000 fiorini al dilettante d'arte Nieuwenhuys, il quale a sua volta li cedette per 100,000 franchi all'altro dilettante inglese Solly, la cui Raccolta, come è noto, passò in proprietà del re di Prussia. Ambedue le tavole con Adamo ed Eva rimasero ancora lungo tempo nascoste in Gent, e solo nel 1861 furono consegnate al Governo belga per il Museo di Bruxelles, in cambio di copia degli sportelli eseguite da Coxie. I due disegni originali di Adamo e d'Eva si trovano nella Galleria del Louvre. Adamo è un piccolo facsimile del quadro, Eva se ne scosta un poco, poichè la sua testa è più di profilo, ed il suo corpo è anche più la fedele riproduzione di un brutto modello. Nel retro di questo foglio è rappresentato un uomo che scrive sopra un leggio; ed oltre a ciò vi sono varie teste muliebri e figure disegnate

vole fatto, che nessuna parte della tavola d'altare di cui parliamo mostra tentativi sperimentali ed incerti per seguire la nuova maniera di dipingere, anzi tutte le tavole rivelano un uguale trattamento e infine l'impiego dell'olio è fatto con tanta libertà e sicurezza da attestare un'esperienza perfetta. Quale capriccio della sorte, che il primo indizio dei lavori di due pittori vissuti quasi mezzo secolo provenga non prima del tempo in cui la loro valentia era all'apogeo, che la notizia di una delle più importanti scoperte nella storia dell'arte e di cui siamo debitori ai van Eyck, si limiti a saperne lo scopo ed i risultati, dimenticando completamente tutti i gradini intermedii! Per la deficienza del materiale finora a nostra disposizione, non è possibile rispondere in modo soddisfaciente alle domande che siamo costretti a fare nell'interesse della storia dell'arte. Chi dei fratelli van Eyck osò il primo passo e fece i primi tentativi per surrogare l'antico modo di dipingere con

dal naturale. La scoperta di questi due disegni è dovuta al conservatore della Galleria del Louvre, sig. Reiset.

Fra le copie della tavola d'altare di Gent sta in prima linea quella di Michele Coxie. Benchè fosse dipinta per Filippo II, tuttavia non fu portata in Ispagna, ma rimase nei Paesi Bassi (in quale città)?. La detta copia fu divisa in tre parti, che ora si trovano in diversi luoghi. Il Museo di Berlino (n. 524, 525) possiede la figura di Cristo e la tavola di mezzo con l'Adorazione dell'Agnello; la Pinacoteca di Monaco (n 55, 61) i quadri di Maria e di Giovanni, e finalmente la chiesa di San Bavon in Gent possiede gli sportelli. Una copia molto più cattiva delle tavole interne, probabilmente della fine del secolo 17°, si trova (n. 413) nel Museo di Anversa. Tale copia fu regalata a quel Museo nel 1865, ed era già in Inghilterra e innanzi che in Inghilterra si trovava nel palazzo di città di Gent. Non si vede in questa copia alcun vestigio del magnifico colorito dell'originale. Nel Museo del Prado di Madrid (n. 427, tavola, 1, 22 alt., 1,84 largh.) fu attribuito a Martin Schön, poi a Quentin Massys, un quadro rappresentante i busti di Dio, di Maria e di San Giovanni sotto tre archi ornati in stile gotico. È una copia libera delle parti della tavola in questione, che si trovano in Gent, e da Lübcke attribuite a Michele Coxie (*Zahn's Jahrbücher*, pag. 224).

uno nuovo; ed in che cosa si distingue l'uno dall'altro? Del resto dobbiamo deplorare non solo la deficienza, ma eziandio la poca sicurezza delle notizie storiche. Giovanni van Eyck, che visse più tardi e che ora occupa per noi una posizione di gran lunga più brillante, fu decisamente trattato dalla storia con maggior favore di suo fratello. Se anche i suoi compatriotti lo dimenticarono non appena la tomba si chiuse sopra di lui, tuttavia gli stranieri ne serbarono grato ricordo, mantenendolo di generazione in generazione. L'antiquario italiano Ciriaco di Ancona, che morì nel 1457, fece già menzione di Giovanni van Eyck come un ornamento della pittura.[1] Bartolommeo Fazio (1454), un altro italiano, encomia anche egli Giovanni com'uno degli uomini celebri di cui enuncia i meriti, chiamandolo il principe dei pittori;[2] Filarete nel suo *Trattato dell'arte* (1460-1464) assicura ch'egli fu maestro nella pittura ad olio,[3] ed anche la Cronaca rimata di Giovanni Santi cita il « gran Joannes » di Brugge nell'elenco degli artisti insigni.[4] In quanto ad Uberto nessuno ne dà notizia, ed il suo nome non emerge prima del secolo seguente.

[1] Ciriaco d'Ancona nelle *Antichità Picene del Colucci*, tom. XV, pag. 143. Vedi l'Appendice.

[2] Facius, *De viris illustribus*, pag. 46. Vedi l'Appendice,

[3] Il *Trattato dell'arte* del Filarete, il noto scultore fiorentino, (morto nel 1465) sta ancora inedito nella Biblioteca Magliabecchiana di Firenze, Nel libro XXIV: Dei colori (foglio 182) egli dice : « Anche a olio si possono mettere tutti questi colori. Ma questa è altra pratica et altro modo, il quale è bello a chi lo sa fare. Nella Magna si lavora bene in questa forma, maxime da quello Mestro Giovanni da Bruggia et Maestro Ruggieri ; quali hanno adoperato optimamente questi colori a olio. » (Vedi Vasari nella *Vita d'Antonello da Messina*, vol. IV, pag. 99).

[4] La Cronaca in rima è riportata in succinto dal Passavant nella *Vita di Raffaello*. I versi sono questi :

« A Brugia fu tra gli altri più lodato
Il gran Joannes, el discepol Ruggero. »

Quando il Vasari diede per la prima volta alla luce, nel 1550, le sue Vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti, seguì l'opinione in voga che considerava Giovanni van Eyck come il solo scopritore della pittura ad olio. Ed infatti così disse nell'Introduzione e così ripetè nella vita di Antonello da Messina. Tuttavia prima ch'egli avesse pubblicato la seconda edizione della sua opera nel 1568, il suo concittadino Guicciardini aveva visitato i Paesi Bassi ed aveva saputo di Uberto. Nell'anno 1567 fu pubblicata la *Descrizione del Belgio* del Guicciardini, il quale, con orgoglio facile a comprendersi, accenna che fu il suo concittadino Vasari che divulgò a preferenza la fama di Giovanni. Poscia aggiunge a quello che racconta il Vasari alcuni nuovi fatti saputi per voce comune; nota l'Adorazione dell'Agnello, nomina altri quadri in Brugge ed Ipern, e conchiude, in modo incerto, che al pari di Giovanni fosse andato suo fratello Uberto, che visse contemporaneamente, e che lo aveva aiutato in quasi tutte le opere. [1]

In questo modo la personalità di Uberto ricevette dapprima un carattere per così dire materiale, e se anche non fu riconosciuto secondo il suo merito, per lo meno fu accolto nel numero degli artisti. Il Vasari fatto accorto da Lampsonio delle notizie raccolte dal Guicciardini, ebbe appunto il tempo di citare il nome di Uberto nella seconda edizione delle sue Vite, [2] e lo fece con l'aria impacciata di un uomo, che pur sapendo di aver commesso uno sbaglio, lo vuole rettificare, evitando però di confessare il torto. Circa il 1569 Opmeer [3] seguitò il Vasari, aggiungendo la notizia che Giovanni

[1] Guicciardini, op. cit., pag. 142: « A pari di Giovanni andava Huberto suo fratello, il quale viveva et dipingeva continuamente sopra le medesime opere, insieme con esso fratello. »

[2] Vasari, vol. XIII, pag. 148.

[3] Opmeer, *Opus chronographicum*, ecc., pag. 405.

ed Uberto avevano trovato insieme la maniera d'impastare i colori con l'olio di lino. Quindi alla fine del secolo sedicesimo lo seguitò Lampsonio, il quale nei versi appiè dei ritratti dei fratelli van Eyck, impressi da Girolamo Cock, descrive Giovanni come discepolo di Uberto, e loda la pittura ad olio come loro comune scoperta.[1] In verità ci dovevamo aspettare più precise notizie da van Mander, che è il più antico e particolareggiato biografo degli artisti fiamminghi. Purtroppo la sua dipendenza dal Vasari e la circostanza che l'iscrizione sulla tavola d'altare di Gent (che è la guida più sicura del nostro giudizio) era al tempo suo dimenticata o ricoperta da altra pittura, lo indussero a seguire opinioni infondate, la cui influenza non è nemmeno oggi interamente distrutta.

Non meno importante, come anche non meno difficile è la discussione della domanda, sotto quale rapporto si distingua la nuova maniera della pittura ad olio da quella usata innanzi. Delle numerose ipotesi (poichè soltanto queste si possono fare in uno stato di cose così manchevole) ci piace far rilevare solamente quelle di un dotto artista inglese, sir Charles Eastlake, e di un investigatore italiano, il conte Giovanni Secco Suardi, che rappresentano per così dire due parti indipendenti

[1] « Quas modo communes cum fratre, Huberto, merenti
Attribuit laudes nostra Thalia tibi,
Si non sufficient; addatur et illa tua quod
Discipulus frater te superavit ope. »

Cosi si esprime Lampsonio circa Uberto. I versi riguardo a Giovanni sono del seguente tenore:

« Ille ego, qui laetos oleo de semine lini
Expresso docui princeps miscere colores,
Huberto cum fratre. Novum stupuere repertum,
Atque ipsi ignotum quondam fortassis Apelli,
Florentes opibus Brugae. Mox nostra per omnem
Diffundi late probitas non obnuit orbem. »

(*Pictorum aliquot celeb elogia.* 8°, Anversa CIↃ. IↃ. C, pagg. 97, 98).

del concetto.[1] Ambedue partono dalla supposizione che gli olii usati nel medioevo per stemperare i colori fossero cotti, di tinta determinata e di forte viscosità. Per ambedue vale come tesi troppo sicura il racconto del Vasari, cioè che fu per gli anzidetti olii viscosi che si trovò una sostanza supplente. Vedremo che le spiegazioni d'Eastlake, fondate sull'esperienza, meritano di essere preferite alle asserzioni del Suardi, le quali benchè sembrino del tutto assennate hanno tuttavia la disgrazia di essere contrarie alla pratica usata dai fratelli van Eyck. Il Vasari si trattenne con una certa prolissità sull'accidente che si dice essere accaduto a Giovanni van Eyck, quando espose al sole, per farla asciugare una tavola dipinta a tempera e poscia verniciata. L'autore ci descrive al vivo come quella tavola si spaccò e come il maestro maledì la tecnica della tempera e la vernice. Inoltre racconta, che Giovanni van Eyck nel cercare una vernice che non abbisognasse del calore solare per asciugarsi, scoprì le proprietà disseccanti degli olii di lino e di noce, e che con queste ed altre sostanze compose la vernice desiderata. « Dopo fatto sperienza di molte altre cose, così conchiude il Vasari, vide che il mescolare i colori con queste sorti d'olj dava loro una tempera molto forte, e che secca, non solo non temeva l'acqua altrimenti, ma accendeva il colore tanto forte, che gli dava lustro da per sè senza vernice; e quello che più gli parve mirabile, fu che si veniva meglio che la tempera infinitamente. » Il Suardi pur attenendosi strettamente alla relazione del Vasari, e trasandando tutto ciò che vi si dice della vernice, opina semplicemente che van Eyck abbia surrogato i viscosi olii

[1] *Sulla scoperta ed introduzione in Italia dell'odierno sistema di dipingere ad olio.* Memoria del conte Giovanni Secco Suardi. Milano, 1858.

cotti con quelli più sciolti e senza cottura spremuti dal lino e dalla noce. Si può molto contraddire a questa congettura, e massimamente che se essa fosse ammissibile non si potrebbero spiegare i notevoli rialzamenti della superficie nelle tavole appartenenti alla tavola di Gent, che evidentemente debbono la loro origine all' impiego di una vernice ed al suo impasto con i colori. Perciò diamo la preferenza alla teoria di Eastlake, che nell' ultime parole del Vasari ravvisa i tentativi e le scoperte di moltissimi anni, e crede non si trattasse semplicemente di olii non cotti di lino e di noce, ma bensì della scoperta di un composto dissolvente per l' impasto. Non è ammissibile che i fratelli van Eyck non avessero conosciuto la proprietà disseccante degli olii suddetti, nè che il Vasari intendesse di esprimersi soltanto in questo senso, poichè egli anzi volle dire: Dopo molti ripetuti tentativi non trovarono un migliore disseccante degli olii di lino e di noce, ma ritennero desiderabile di accrescere ancora la loro naturale forza disseccativa. Non si può tuttavia dire con sicurezza quali sostanze vi mescolarono a tale scopo; ma in ogni caso esse furono di natura resinosa, e ciò che gl' Italiani esaltarono come gloriosa scoperta fu senza dubbio l' impasto dei colori col dissolvente così ottenuto. [1] Da ciò ne seguì un altro progresso, perchè

[1] È concepito nei termini seguenti il racconto del Vasari, che si deve sempre tenere dinanzi agli occhi nella discussione e che forma l'unica fonte apprezzabile. Dopo che accadde a Giovanni l' accidente menzionato, l'autore dice :

« Laonde, veduto Giovanni il nocumento che le aveva fatto il caldo del sole, deliberò di far sì, che mai più gli farebbe il sole così gran danno nelle sue opere. E così recatosi non meno a noja la vernice che il lavorare a tempera, cominciò a pensare di trovar modo di fare una sorta di vernice che seccasse all'ombra, senza mettere al sole le sue pitture. Onde, poichè ebbe molte cose sperimentate, e pure e mescolate insieme ; alla fine trovò che l'olio di seme di lino e quello delle noci, fra tanti che n'aveva provati, erano più seccativi di

essendo state rafforzate le tinte mediante il nuovo dissolvente, non fu più necessario l'impiego di una speciale vernice colorata. Se l'assunto primo dei van Eyck era stato la produzione di una migliore vernice colorata e disseccativa, la loro ultima mèta fu la scoperta di un dissolvente depurato, sciolto ed incolore. Il vantaggio che possedeva l'antica vernice resinosa di rinvigorire le tinte fu anche raggiunto senza di lei; e siccome la sua viscosità impediva che si mescolasse con i singoli colori, così non restò altro da fare che renderla scorrevole. In questa maniera si cambiò a grado a grado tutto il metodo di dipingere a tempera, che da prima soltanto alcune parti delle pitture erano eseguite a olio, poi quasi del tutto, cioè con qualche piccola parte dell'antica tempera, finchè si pervenne a dipingere le tavole esclusivamente ad olio.

Da queste considerazioni resulta, che i fratelli van Eyck non poterono star divisi e che la parte di Uberto nel suaccennato cambiamento tecnico non potè esser presa isolatamente.

Come si vede torniamo ora di nuovo ad Uberto, ma purtroppo ci dobbiamo contentare di stabilire solo in modo generale l'alta stima in cui era tenuto dai suoi contemporanei. Quando egli morì il 18 settembre del 1426, cioè prima di avere compiuto la tavola di Gent, il suo corpo fu deposto nella cripta della cappella di Vydt; però prima (e questa leggenda può servire come un' ulteriore prova della stima in cui era tenuto) si staccò dal cadavere il braccio destro che fu posto in una cassa e conservato sulla porta maggiore della chiesa di San Bavon. Anche l'iscrizione sepolcrale che vera-

tutti gli altri. Questi dunque bolliti con altre misture, gli fecero la vernice che egli, anzi tutti i pittori del mondo aveano lungamente desiderato. »

mente si distingue più per il sentimento religioso che per quello poetico, tributa grandi onori ad Uberto.[1]

Ma tutti gli omaggi resigli dai suoi contemporanei non valsero a salvare le sue opere da completa dimenticanza. La tavola d'altare di Gent come è la prima creazione artistica alla quale vada unito il nome di Uberto, è anche l'unica che incontestabilmente possa qualificarsi come sua opera originale. Per dir vero nelle Gallerie di Europa vi sono parecchie pitture che si attribuiscono ad Uberto, e di esse se ne trovano anche in Italia.

Nè ciò ci deve recar maraviglia, poichè sappiamo che nel secolo quindicesimo si faceva un attivo commercio di quadri fra la Fiandra e l'Italia, e lo stesso Vasari confessa che i negozianti fiamminghi spedivano nel mezzogiorno le migliori opere dei loro compatriotti, dove non solo i capolavori ma eziandio le opere di secondo e terz'ordine trovavano ammiratori zelanti e volenterosi compratori.

[1] « Spiegelt u an my, die op my treden,
Ick was als gy, nu ben beneden
Begraven doot, als is an schijne,
Wy ne halp raedt, Const, noch medicijne
Const, eer, wijsheyt, macht, rijckheyt groot
Is onghespaert, als comt die Doot.
Hubrecht van Eyck was ick ghenau.
Nu spijse der wormen voormaels bekaun,
In Schilderije seer hooghe gheeert:
Corts na was yet, in niete verkeert:
In't jaer des Heeren, des zijt ghewes,
Duysent, vier hondert, twintich en ses.
In de maendt September achthien daghen viel
Dat ick mit pijnen Godt gaf mijn siel
Bidt Godt voor my die Const minnen.
Dat ick zijn aensicht moet ghewinnen,
En vliedt zonde, keert u te besten;
Want ghy my volghen moet ten lesten. »

Van Mander, op. cit., pag. 202. Vaernewyck, pag. 249. C. XLVII. Vedi Sanderus *A. de Brug. Erud. Clar*, lib. I, pag. 39: « Decessit Gandavi et sepultus in latere sinistro partes, ecc. S. Joh. Bapt. »

Fra le opere fiamminghe importate in Italia, si potrebbe dapprima ricordare come importante tanto dal lato pittorico come da quello tecnico, il quadro di San Girolamo che fu trasportato dalla chiesa di San Lorenzo in Napoli al Museo nazionale; ma nonostante la sua bellezza non ha l' indubitabile impronta della mano di Uberto.

Il Santo con lunga barba, coperto da un manto bruno con cappuccio, ha circondata la testa da un' aureola e sta in una sedia a braccioli. Nella mano sinistra tiene ferma la zampa ferita del leone, mentre la tasta con un coltello tenuto nell' altra mano. Il leone, maestoso nella sua tranquillità, sta vigorosamente seduto sulle zampe posteriori e guarda paziente il Santo. A sinistra, sopra una tavola, vi è il rosso cappello cardinalizio; dietro si vede un leggio ed un armadio a muro con libri, ed un orologio a polvere. Parimenti, nello sfondo, sopra assi murate sono collocati molti libri, e sul pavimento in un canto scorgiamo un piccolo sorcio che rosicchia furtivamente. Tranne la piccolezza della stanza in confronto alle figure, poc' altro sarebbe da criticare in questo quadro. L' espressione grave di San Girolamo, e la disposizione del manto eccitano la nostra ammirazione; tutto è modellato e disegnato con grande sicurezza ed eseguito oltracciò così finamente da potersi contare i peli nella barba del Santo e quelli nella criniera del leone, i chiodi dell' assito e le venature delle tavole. Le tinte della carnagione sono di un colore brunastro carico, che nell' ombra passano ad un colore d' oliva oscuro e tetro; ma considerate nel loro insieme mostrano un' abbondanza di delicata sfumatura. [1]

[1] Napoli, *Museo Nazionale.* Scuola napoletana, N. 6. Tavola 4 10 ½ alt., 4 0 ½ largh. La data 1436, che si diceva trovarsi nel

La chiesa di San Lorenzo Maggiore in Napoli conserva un' altra antica opera fiamminga rimasta illesa, e che originariamente formava uno scrigno d' altare col San Girolamo. Rappresenta San Francesco come fondatore del suo Ordine, ed è nella cappella omonima. Il Santo sta tra due confratelli genuflessi, mentre alcuni Angeli sorreggono sul capo un nastro con motti. Questo quadro non ha nulla di comune con Uberto van Eyck; piuttosto sembra derivare dalla scuola di Rogier van der Weyden, e mostra un' affaticata precisione nel disegno degli accessori, inuguaglianza nelle teste, una torbida tinta rossastra e rigidezza nelle pose.[1] Più debole ma del medesimo stile è il quadro in San Domenico Maggiore rappresentante il seppellimento di Gesù; come di data posteriore e squisitissimo nel suo genere è l' altro quadro in San Pietro Martire rappresentante dieci storie tratte dalla leggenda di San Vincenzo e lo stesso Santo in atto di benedire. Si potrebbe credere autore di quest' ultimo quadro un fiammingo italianizzato od un italiano germanizzato della seconda metà del secolo quindicesimo. E osservando la tinta brunastra e carica finamente sfumate; la buona disposizione dei gruppi ed il panneggiamento, si dovrebbe

quadro, non esiste. Vedi Criscuolo citato dal Catalani, *Discorso sui monumenti patrii*, Napoli 1842, pag. 10 e 13. Waagen (*Kunstbl.* 1847, pag. 162 e seguenti e nell'*Handbuch*, pag. 74), che persiste nell'attribuire l'opera ad Uberto. Prima si ritenne autore dell'opera (Passavant, *Kunstbl.* 1843) il dubbioso Colantonio del Fiore, che è solo nominato in documento del 16° secolo (Summonzio) e che probabilmente è derivato da un duplicato di Antonello da Messina. Nell'edizione del Vasari di Le Monnier si ritiene Giovanni van Eyck per autore del quadro con San Girolamo, il quale viene considerato come identico a quello posseduto da Lorenzo de' Medici. (Vasari, vol. I, pag. 163).

[1] Napoli, San Lorenzo. La misura non è indicata. Il quadro, che era posto originariamente nella stessa cornice del S. Girolamo, rimase nella chiesa, mentre il detto San Girolamo fu trasferito nel Museo. Vedi Catalani, op. cit., pag 11.

quasi conchiudere che è opera della stessa mano che dipinse il San Girolamo: solamente si può aggiungere che il pittore era invecchiato e si era, per così dire, assuefatto ai costumi di Napoli.[1]

Parimente di origine fiamminga, benchè meno attraente, è un quadro da altare nella cripta della chiesa di San Severino in Napoli. Nella parte principale è rappresentato il vescovo Severino, in trono, circondato dai Santi Giovanni Battista ed Evangelista e dai Santi Socio e Savino. Nella parte superiore vedesi la Madonna in atto di porgere al bambino Gesù delle ciliege ch'essa prende da un piccolo canestro; ai suoi lati sono dipinte le mezze figure dei Santi Pietro, Paolo, Girolamo e Gregorio. Anche l'autore di questo quadro non si può indicare con sicurezza. Le teste non hanno lo stesso merito: i Santi Girolamo e Severino sono riusciti meglio degli altri Santi nell'espressione seriamente dignitosa; San Giovanni Evangelista potrebbe essere stato disegnato da uno scolaro renano di Rogier van der Weyden; il panneggiamento è esclusivamente fiammingo. I colori torbidi, i contorni aspri, e le sporgenti superfici delle ombre formano le particolarità dell'esecuzione.[2]

[1] Napoli, San Pietro Martire, terza cappella a destra dell'entrata. San Vincenzo in una nicchia sta ritto, impartendo con una mano la benedizione e con l'altra tenendo un libro. Ai lati ed alla base della cornice furono aggiunte undici piccole tavole, delle quali le superiori (l'Angelo dell'Annunziazione e Maria) sono più moderne (secolo 17°). Nelle altre vi sono queste storie: San Vincenzo che prega dinanzi l'immagine di Maria; San Vincenzo che risuscita un bambino decapitato; San Vincenzo in atto di ricevere la benedizione da Cristo; il voto dei marinari in una tempesta; San Vincenzo che libera dal demonio una donna; la morte di San Vincenzo. I colori sono oscurati dal tempo; la composizione è animata e ben disposta.

[2] Napoli, Cripta nella chiesa di San Severino. Tavola. Le figure sono quasi di grandezza naturale e dipinte mezzo a tempera e mezzo ad olio.

Il quadro fu molto danneggiato a causa della lunga negligenza e per essere stato poscia ridipinto. È caratteristico, per la grande in-

Ma in tutte le opere suaccennate non riscontriamo vestigia dei van Eyck. Al contrario manca ogni prova che sia conservata un'opera genuina di Uberto, della quale abbiamo notizia in un documento autentico. Biagio Hütter, Segretario particolare e « varlet de chambre » dell'Arciduca Ernesto, Governatore Generale dei Paesi Bassi, fa menzione (nel suo inventario dei tesori lasciati in eredità alla morte del Principe nel 1595) anche di una Madonna col Bambino, con un Angelo e con San Bernardo, di Ruperto van Eyck. È fuori di dubbio che con il nome di Ruperto si designa Uberto; ma il quadro è perduto.[1] Citiamo anche le opere seguenti attribuite ad Uberto van Eyck, benchè senza sufficiente prova, cioè:

Un dittico nella Galleria di Anversa rappresentante una Madonna che allatta il divino Figliuolo, e le mezze figure dei due ordinatori (uomo e donna). Questa pittura è di grado molto inferiore.[2]

Santa Caterina d' Alessandria nel Belvedere a Vienna[3] dipinta come una miniatura da un imitatore degli Eyck. La Santa tiene la spada in mano, ed ai suoi piedi vi è una corona ed una ruota spezzata. Le tinte della carnagione sono grigie e il modellato è goffo; il fondo è paese.

certezza che regna in questo capitolo della più recente storia dell'arte, che potessero essere attribuiti il San Girolamo ad Uberto, Giovanni van Eyck e Colantonio; San Francesco a Colantonio ed a Zingaro; San Severino e San Vincenzo anche a Zingaro. La confusione sarebbe minore se non fosse stata riconosciuta alcuna influenza alla tendenza di creare una scuola napoletana indipendente con danno degli artisti stranieri.

[1] Coremans in De Laborde, vol. I, *Introd.*, pag. CXIII.

[2] Museo d'Anversa, N. 517. Tavola 0,29 alt., 0,19 largh. Dalla Raccolta di Ertborn è ora messa in catalogo come « Sconosciuto. »

[3] Vienna, Belvedere. Secondo piano, II Stanza N. 22, Tavola 7 alt., 4 1/2 largh. Questo quadro fa simmetria con quello di N. 18 dipinto dalla stessa mano che si trova nella stessa stanza e rappresenta la Madonna in trono. Waagen (*Kunstdenkmäler Wiens,* vol. I, pag. 183) l'attribuisce a Rogier van der Weyden.

Nella Galleria del principe Liechtenstein a Vienna un piccolo trittico, rappresentante l'Adorazione dei Magi, desta un interesse per l'arte di gran lunga maggiore.[1] Nello scompartimento di mezzo vi è la Madonna con manto turchino, la quale tiene sul ginocchio il divino Infante adorato da uno dei re Magi. Accanto a lui sta genuflesso Giuseppe in manto rosso, mentre due pastori guardano attoniti di una finestra; nel fondo a destra sono il bue e l' asinello. Nello scompartimento sinistro sono effigiati gli altri due Re, in quello di destra Santo Stefano ed un canonico. Per quanto il lavoro sia eseguito con la più grande finitezza, tuttavia le fredde ombre bigie allontanano il pensiero da Uberto o da Giovanni van Eyck. La pittura fu eseguita sulla fine del secolo quindicesimo, come il ritratto nel Museo di Digione, che si suppone rappresenti il Cancelliere Rollin e che si attribuisce ad Uberto.[2] Altrettanto estranea ai van Eyck è la testa di Cristo, che pervenne nel Museo di Kensington dalla Galleria di Oettingen-Wallerstein.[3] Il tipo antipatico della faccia, la mancanza di carattere e d' espressione, il debole disegno e il colorito smentiscono l' attribuzione a Uberto van Eyck. Il quadro appartiene alla serie delle molte e secche imitazioni dell' Ecce Homo di Giovanni van Eyck che si trova nella Galleria di Berlino.[4]

[1] Vienna, Galleria Liechtenstein, 2° piano. Passavant (*Kunstbl.*, 1844, pag. 304) l'attribuisce a Giovanni van Eyck, mentre Waagen (*Kunstdenkmäler Wiens*, vol. I, pag. 281) l'attribuisce ad Ugo van der Goes. La conservazione del quadro lascia molto da desiderare.

[2] Digione, N. 284. Tavola, 0,81 alt., 0,62 largh.

[3] Museo di Kensington (nel catalogo della Raccolta Wallerstein, N. 52). Tavola 1 alt., 7 3/4 largh. (misura inglese). Waagen attribuisce il quadro come pure l'altro della « Mater dolorosa » (che evidentemente rassomiglia quello con Cristo) a Rogier van der Weyden il giovane (*Handbuch*, pag. 129).

[4] Museo berlinese, N. 528.

CAPITOLO TERZO

GIOVANNI VAN EYCK.

Filippo il Buono, duca di Borgogna e conte di Fiandra, sembra inseparabile da Giovanni van Eyck, al quale è legato come padrone e come uno dei suoi principali Mecenati. Filippo il Buono non fu tuttavia una figura bella ed ideale, poichè l'assassinio di suo padre per mezzo del cognato Michele gettò un'ombra sulla sua vita, risvegliò passioni feroci e l'avviluppò profondamente nelle lotte di Francia. Anche il cambiamento continuo di residenza, cagionato dalla posizione sparpagliata delle provincie soggette al suo dominio, non rimase senza influenza sul suo carattere e sui suoi costumi, e fu eccitamento alla vita dissoluta ed ai godimenti sensuali.[1] Stando in sella quasi di continuo ed errando di paese in paese, la compagnia di Filippo fu principalmente quella del suo seguito e delle sue numerose amanti. Come proclive alle orgie, così non fu schifiltoso nella scelta dei suoi compagni, premesso che fossero dei gaudenti. I suoi stessi contemporanei non gli risparmiarono il rimprovero di preferire la compagnia

[1] *Eloge de Chastelain*, in Buchon *Collect. de documents*, ecc., vol, 41, pag. 28: « Avait en lui aussi le vice de la chair; estait durement lubrique et fraisle en cet endroit. »

dei servi a quella dei signori, i quali ultimi si sentivano perciò offesi.[1] La sua ruvida affabilità verso i sottoposti, ed una certa sgarbatezza verso le persone distinte gli procurarono il lusinghiero soprannome di « Buono. » Fu affezionato alle pratiche religiose,[2] ma nessun sentimento morale o di religione lo ritenne dal commettere gravi misfatti ed atti crudeli, che si rifugge dal mettere alla luce. La distruzione di Dinant, la strage degli abitanti senza riguardo ad età e sesso, sono fatti che manifestano la sua sete di sangue. Benchè non alieno all'occasione di sacrificare la verità all'utile, nondimeno egli era per educazione troppo cavallerescamente disposto a rispettare le leggi dell'onore. « Posso non aver mantenuto la parola alle donne — confessò egli all'arcivescovo di Narbona ed a Morvilliers, Cancelliere di Luigi XI, — ma agli uomini sì. »[3]

È singolare il modo con cui si videro riunite in lui l'ambizione e la prudenza. Benchè egli potesse benissimo innalzare a regno il suo ducato, tuttavia vi rinunziò attribuendosi il gran merito d'aver soffocato nell'animo un tal desiderio. Condivise col suo nonno, Filippo il Temerario, l'amore alla splendidezza eccessiva, e radunò con zelo tutto quello che creò l'arte degli scultori, orefici, arazzieri, nonchè dei pittori e dei miniatori che frequentarono la sua corte. Da ciò avvenne, che quando egli seppe che Giovanni van Eyck

[1] *Eloge* cit., pag. 29: « Avait de condition encore qu'en chambre se tenoit clou sovent avec valets et s'en indignaient nobles hommes. » Anche Karel van Mander, pag. 201, fa risaltare l'intima familiarità del « varlet de chambre » Giovanni van Eyck col suo padrone, e fa il parallelo di quest'amicizia con quella fra Alessandro il Grande ed Apelle.

[2] Olivier de la Marche in Petitot, vol. IX, pag. 392. I suoi esercizi di devozione duravano tanto tempo che il suo seguito se ne faceva beffe. « Ces gens d'armes disoient et murmuroient, que longuement faisoit le duc. »

[3] Petitot, *Notice sur Olivier de la Marche*, vol IX, pag. 43.

abbandonava il servizio di Giovanni di Baviera, ammise l'artista nel suo seguito. Il 19 maggio del 1425 fu conferito l'impiego al detto Giovanni van Eyck, ed il relativo rescritto, come lo dimostrano molti conti, sottoscritto in Brugge, concedeva al pittore uno stipendio annuale di 100 Livres; oltre a ciò gli si assegnavano un servo e due cavalli e probabilmente un'indennità d'alloggio.[1] Si credette senza dubbio che Giovanni avesse la sua residenza abituale in Brugge, e ciò fin da quando lo asserì per il primo il Guicciardini. Però tale asserzione non può aversi per vera quanto ai primi anni del servizio.[2] Ed infatti risulta dai conti della corte ducale, che Giovanni van Eyck visse in Lille dall'agosto dell'anno 1425 fino a metà dell'estate del 1428. Egli vi si traslocò con tutti i suoi averi e dimorò nella casa di Michele Ravary, ispettore delle fabbriche ducali.[3] So-

[1] De Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, *Preuves*, vol. I, pag. XL.

[2] Giovanni non ebbe allora nemmeno in Gent la sua residenza stabile. Ciò risulta dalla circostanza, che dopo la morte di Uberto gli eredi (e questi erano i suoi fratelli Giovanni e Lamberto) dovettero pagare la tassa imposta ai legittimi eredi stranieri. La scritturazione è così concepita: « 1426 Van den Haire van Lubrecht van Eycke VI, s. g. » Da ciò vengono provate due cose, cioè: l'anno in cui morì Uberto, e che la famiglia Eyck non apparteneva alla città di Gent. Carton, pag. 209.

[3] (Novembre) « A Miquiel Ravary pour le louage d'une maison en laquelle Johannes de Eyck, varlet de chambre et paintre de MdS. a par l'ordonnance et commandement de icellui S. demouré par deux années, finissans au jour Saint Jehan Baptiste darrenier passé, comme appert par quittance dudit Michiel, et certification de MdS. de Croy, sur ce XLVI fr. IIII. Compte de Guy Guilbaut, 1er Janvier 1427 jusqu'au 31 Décembre 1428. »

De Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, vol. I, pag. 255. Questo Michele Ravary sembra fosse un agente del duca, che faceva compre per il suo padrone (nel 1424 ordinò una cintura di seta tessuta in oro) ed al tempo stesso ispezionava le fabbriche. Weale, dal quale abbiamo la più recente notizia intorno a Ravary, lo designa come ispettore di fabbriche in Lille. *Academy*. 11 July 1874). E poichè nello stesso tempo fu restaurata la cappella del duca in Lille, così è molto probabile che Giovanni fosse incaricato di adornarla con pitture.

prattutto l'obbligo che aveva l'artista di seguire il Duca nelle sue escursioni frappose serî ostacoli alla sua dimora stabile. Un fatto dell' anno 1426 conservatoci da un cronista, ci può dare un' idea esatta di quanto fossero continue le anzidette escursioni, e come fosse quasi incessante il cambiamento di luogo. « Nell'anno 1426 il duca tenne gran consiglio in Fiandra riguardo alla guerra (contro Jacqueline di Baviera), di là si avviò per il pellegrinaggio a Boulogne, ritornò ad Artois, dove riscosse grandi balzelli di guerra, andò poscia in Fiandra, dove s' incontrò con i capitani chiamati dalla Borgogna; finalmente s' incamminò con pochi cavalieri alla volta d'Olanda e diede grande battaglia ai partigiani della duchessa Jacqueline ».[1] Appunto in questo tempo, nel mese di luglio, Giovanni van Eyck intraprese, d'ordine del duca, un « pellegrinaggio », un viaggio segreto, del quale non si doveva sapere lo scopo. Le spese per tale viaggio gli furono rimborsate a Leida.[2]

Nell'autunno dello stesso anno Giovanni fece un secondo viaggio similmente segreto ed ancor più costoso e pel quale ricevette il pagamento in ottobre.[3] Il

[1] Buchon, *Collection des chroniques françaises*, vol. VIII, pag 278; *Mémoires de J. Lefèvre seigneur de St. Remy.*

[2] « A Johannes de Eyck, varlet de chambre et paintre de mondit seigneur, la somme de quatre vins unze livres, cinq solz, du prix de XL gros, monnoye de Flandres, la livre, laquelle du commandement et ordonnance de MdS. leur a été paiée, baillée et délivrée comptant, tant pour faire certain pélerinage que déclaration il n'en veult estre faicte, comme sur ce que par icelui seigneur lui pouvoit estre deu à cause de certain loingtain voiaige secret que semblablement il lui a ordonné faire en certain lieux que aussi ne veult aultrement déclairer, sicomme il appert par mandement de descharge de MdS. sur ce fait. — Donné à Leyden le XXVI° jour d'Aoust l'an MCCCCXXVI, garni de quictance faicte le XIIIJ de juillet MIIIJ°, XXVJ, IIIJ^{xx} XI livres V sols. » De Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, vol. I, pag. 225.

[3] « A Johannes de Eick, varlet de chambre et paintre de MdS. la somme de trois cens soixante livres du pris de XL gros, monnoie de

velo di segretezza gettato su questi viaggi e le spese relative, fanno pensare ad incarichi di genere delicato. Giovanni van Eyck fu forse mandato per dipingere il ritratto di qualche principessa, la cui mano era stata offerta al duca, che era a dir vero brutto e calvo, ma che tuttavia per la sua potenza era sempre desiderabile.

La ragione per cui fu preferito Giovanni agli altri cortigiani può bene stare nell'anzidetta intima circostanza. La guerra contro Jacqueline aveva di molto scemato il tesoro del Duca, il quale fu costretto a limitare la lista dei pensionati e a diminuire gli stipendi di molti servitori. Nondimeno Giovanni fu eccettuato da questa disposizione,[1] e ricevette anzi una speciale

Flandre, la livre, laquelle MS. lui a ordonné estre baillée comptant pour certain compte, traittié et appointement fait avec lui pour la parpaye de tout ce qu'il lui peust estre deu à cause de certains loingtains voiages secrets que MdS. lui a pièca ordonnè faire en certains lieux, dont il ne veut aultre déclaration estre faicte si qu'il appert par lettres de mandement de déscharge de MdS. sur ce faictes données à Bruges le XXVI; jour d'Octobre l'an Mil CCCCXXVI garny de quittance du dit Johannes.... IIj^c LX liv. — Compte de Guy Guilbaut, pag. 3, mois du IIII Oct 1426 au XXXj Dec. ensuivant. » De Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, vol. I, pagg. 242-3.

[1] « A Jehan de Heick, pointre et varlet de chambre de MS. le Duc, lequel icelui S. a retenu aux gaiges de C liv. parisis monnoie de Flandres, par an, pour les causes contenues tant en ses lettres sur ce faictes, comme au compte precédent; et lesquels gaiges MdS. nonobstant que par certaines ses ordonnances faictes le XIIII[e] jour de décembre CCCCXVI a entre autres choses révoqué les pensions et gaiges d'aucuns ses officiers et serviteurs qu'ilz prenoient à luy, non exprimèz es lettres de sa nouvelle ordonnance, commençhant icelle le premier jour de Janvier Mil CCCC vint et six, toutes voyes son entencion n'est pas que es dites ordonnances soit comprise la pension que prenoit de lui son dit pointre, mais au regart de ce, veult et ordonne que ses paiements de la dicte pension, d'illec en avant tant comme il lui plaira, soit entertenue, en mandat à sondit receveur que icelle pension il paie aux termes accoustuméz qui sont moictié à la Saint Jéhan, et l'autre moictié au Noel comme il appert par ses lettres patentes sur ce faictes et données en sa ville de Bruges le III jour de Mars Mil CCCCXXVII, servant tant pour ie dit pointre comme pour

ricompensa per i servigi prestati come artista.[1] Dopo che andò fallito il tentativo d'ottenere la mano di una principessa spagnuola, se ne prese in considerazione una portoghese e s'inviò un'ambasceria a Lisbona allo scopo di vederla. È incerto se Giovanni van Eyck abbia preso parte alla prima missione, tuttavia non è del tutto inverosimile, poichè appunto nel tempo dei negoziati spagnuoli vi fu una « missione segreta. » D'altra parte è autenticamente provato che Giovanni accompagnò monseigneur de Roubaix nel suo viaggio a Lisbona per chiedere la mano della principessa Isabella di Portogallo. La presenza del pittore era necessaria per la ragione, che il duca Filippo si era riservato il diritto di troncare i negoziati nel caso che le tanto lodate bellezze della principessa non avessero esercitato piena attrattiva su di lui. Ed allo scopo di procurarsi un vero ritratto di tali bellezze, il Duca prescelse Giovanni van Eyck, che fu così addetto al seguito di monseigneur de Roubaix. Il 19 ottobre del 1428 la strana ambasceria abbandonò il porto di Sluys sopra due galere veneziane,[2] e per raggiun-

la pension de la damoiselle du Berkin cy après. Pour ce par vertu dicelles lettres cy rendue avec quictance dudit Jehan de Heick, pour sa dicte pension et les termes de la Saint Jehan et Noel MilCCCCXXVII la dicte somme de C. liv. — Compte de Gauthier Pourlain, Janvier 1426 à Decembre 1427. » De Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, Volume I. pagg. 246-247.

[1] « A Johannes de Heecht peintre de MdS. queicellui seigneur luy a donné pour considéracion des bons et agréables services qu'il luy a faiz de son mestier et autrement comme appert par sa quittance... XX liv. — Compte de Guy Guilbaut 1426-27. De Laborde op. cit, vol. II, pag. 390 (Août 1427).

« A Johannes Eyk, varlet de chambre et paintre de MdS. que icellui S. luy a donné tant par consideracion des bons et agréables services qu'il luy a faz tant au fait de sondit office, comme autrement, et pour le aidier et soustenir à avoir ses nécessitez afin plus honorablement il le puist servir, comme appert par sa quittance. C liv. — Compte de Guy Guilbaut 1426-27. De Laborde, vol. II, pag. 392.

[2] « Johannes de Eick varlet de chambre et paintre de M d S. que

gere la mèta furono necessari due mesi interi. Soltanto ai 13 di novembre arrivò alle « Cinq portes »; il 2 dicembre approdò a Falmouth e raggiunse il 16 dello stesso mese l'imboccatura del Tago; il 18 dicembre infine gettò l'ancora innanzi a Lisbona. Dopo un breve soggiorno nella capitale, l'ambascieria si recò ad Arrayollis e da quel luogo ad Aviz, dove fu ricevuta dalla Corte e dove Giovanni cominciò a dipingere il ritratto dell'Infanta.[1] Verso la metà di febbraio dell'anno 1429 fu spedito al Duca il ritratto suaccennato unitamente alla minuta del contratto matrimoniale. Trascorsero parecchi mesi prima che giungesse la risposta del Duca; ed i membri dell'ambasceria, allo scopo anche di non cagionare troppo grandi spese ai loro ospiti, misero a profitto tutto quel tempo per fare varie gite. Come buoni cristiani non tardarono a fare le loro devozioni a San Giacomo di Compostella; visitarono il re Giovanni II di Castiglia ed andarono anche a trovare in Granata il re dei Mori, Maometto. Nel mese di maggio l'ambasceria si trovò di nuovo in Lisbona e nel giugno si recò a Cintra. Finalmente giunse il consenso del duca Filippo, e si poterono festeggiare le nozze per mezzo di rappresentanti. La partenza fu ritardata

icellui S. luy a donné tant pour considéracion des services qu'il lui a faiz, fait journelment et espoire que encores fera au tams à venir ou fait de sondit office, comme autrement, comme en recompensacion de certain voyaiges secrez que, par l'ordonnance et pour les affaires d'icellui S. il a faiz, et du voyaige qu'il fait présentement avec et en la compaignie de M d S. de Roubais, dont il ne veult aucune déclaracion estre faicte, comme appert par sa quittance sur ce. . . . VIII^{xx} liv. — Compte Guy Guilbaut, dep. 1er Janvier 1427 jusqu'au 31 Déc. 1428. » De Laborde, *Les ducs de B.*, vol. I, pag. 251.

[1] « Avec ce les dits ambaxadeurs, par ung nommé maistre Jehân de Eyck, varlet de chambre de mondit Seigneur de Bourgoigne et excellant maistre en art de painture, firent paindre bien au vif la figure de madite dame l'infante Elizabeth. » Vedi *Collection de documents inédits concernant l'histoire de la Belgique*, par L. Gachard, 4°, Brux. 1834, vol. II, pag. 68.

da feste delle più differenti specie, cosicchè la flotta, con la fidanzata a bordo, non potè mettersi in mare prima dell' 8 ottobre.

Essa era forte di quattordici vele e per quanto fosse magnifica, nel salpare perdè ben presto ogni splendore a causa del tempo burrascoso. Le navi furono disperse; due di essè con l' Infanta furono spinte fino al porto di Plymouth, e il giorno di Natale fu eseguito con difficoltà lo sbarco in Sluys.

Lo sfarzo e la magnificenza dell' ingresso nel paese valse a compensare la noia ed i pericoli del viaggio. I cittadini di Brugge gareggiarono a chi sorpassasse l'altro in splendide dimostrazioni del loro affetto. Le strade per le quali doveva passare la comitiva erano parate con arazzi artistici. Aprivano il corteo sessantaquattro trombettieri con gli strumenti d'argento, mentre le deputazioni dei varii ceti e delle varie corporazioni spiegavano la grave pompa dei loro costumi.[1]

L'ordine del Toson d'oro deve la sua fondazione a questa circostanza. Il capo dell'ambasceria, monseigneur de Roubaix, fu creato cavaliere di quest'alto ordine; non si sa però quale ricompensa ricevesse Giovanni van Eyck. Il ritratto dell' Infanta Isabella andò perduto ed il solo vestigio dell'attività artistica di Giovanni durante il tempo del viaggio è una nota nell' inventario della reggente Margherita d'Austria, la qual nota si riferisce al ritratto di una « bella portoghese ».[2]

Da questo tempo in poi sembra che Giovanni van

[1] Marchant, *Flandra descripta*. An. 1596, pag. 281. Sanderas, *Flandria illustr.*, pag. 76.

[2] Vedi Le Glay, *Inventoire de Marguerite d'Autriche*: il medesimo si trova anche in Laborde, Parigi 1850, pag. 26. Il quadro della bella portoghese era ancora in Malines nel 1516. Essa vestiva un abito rosso guarnito di zibellino ed era accompagnata da San Nicola. Don Diego de Guevara regalò il detto quadro alla Reggente.

Eyck dimorasse stabilmente in Brugge. Si dura fatica a riconoscere nella Brugge moderna, con i suoi paludosi canali, con le sue piazze ed i suoi chiassuoli deserti e ricoperti di erba, la Brugge nel medioevo, p iché allora poteva vantare la più grande ricchezza commerciale, il più animato traffico nello Stato, ed era non meno protetta dagli assalti di un esercito di terra mediante le sue mura, che dagli attacchi dalla parte del mare per la sua posizione centrale. Il suo porto Sluys era un villaggio molto distante dal mare, le era collegato per mezzo di un canale che permetteva l'approdo al suo lido delle più grandi galere e caravelle. Nei suoi magazzini si trovavano in tutto l'anno i più squisiti prodotti del Mediterraneo e del Levante, i velli della vecchia Inghilterra e le pelliccie del Nord: in Brugge anche si accumulava la ricchezza nella cerchia dei patrizi nativi e dei negozianti stranieri; ricchezza che formava la degna base di una splendida corte; ed infine vi erano in quella città tutte le condizioni per occupare durabilmente una colonia di art sti.

Sono molto scarse le notizie degli anni 1430-1432. Sappiamo solamente che Giovanni van Eyck nel 1431 andò da Brugge al castello di Hesdin, dove il duca Filippo passava il tempo facendo giardini ed artistiche opere idrauliche,[1] In ogni caso la principale occupa-

[1] « A Johanne Deik, paintre, que M. S. a semblablement ordonné luy estre baillié et déliuré comptant, pour estre venu, par son commandement et ordonnance, dès sa ville de Bruges à Hesdin, deuers lui, auquel lieu il l'auoit mandé pour eunes besoignes ésquelles il le vouloit employer. Pour ce et pour son retour, comme appert par sa quietance sur ce rendue.... XIX francs. — Compte de Jehan Abonnel dep. le 1er Janvier 1430, jusqu'au 31 Déc. 1431. » De Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, etc., vol. I, pag. 257.

Che Giovanni van Eych comprasse una casa in Brugge, lo provano i libri del catasto di San Donaziano di quella città: « Receptum anno 1430 in certis redditibus novi libri infra villam in officio S. Nico-

zione di Giovanni fu il compimento della tavola d'altare di Gent, che si protrasse fino all'anno 1432, dandogli peraltro abbastanza agio di dipingere nello stesso anno anche un altro quadro, la Madonna di Ince Hall.[1]

È notevole la circostanza che anche di Giovanni van Eyck non abbiamo saggi della sua attività artistica se non che negli ultimi anni della sua vita, sebbene non vi sia il minimo dubbio della sua operosità e franchezza come pittore. Si conosce un solo quadro che credesi eseguito prima che Giovanni entrasse al servizio del Duca. Tale quadro rappresenta la Consacrazione del vescovo Tommaso Becket, e si dice fosse donato dal duca di Bedford al re Enrico V; pres ntemente è in possesso del duca di Devonshire in Chatsworth. Sulla cornice dipinta della tavola vi è l' iscrizione seguente:

JOHES DE EYCK. FECIT + ANO
MCCCCXXI 30 OCTOBRIS

Sotto un baldacchino rosso di forma ovale ornato agli angoli araldicamente (chiavi ed arme gentilizia messe a croce) sta Tommaso Beçket, al quale due vescovi mettono la mitra sul capo, mentre un prete inginocchiato gli tiene innanzi un libro aperto. Un terzo vescovo, il re Enrico II, ed un numeroso seguito circondano il gruppo principale; i dignitari ed i chierici minori della Chiesa stanno in piedi ed a rispettosa distanza. La scena ac-

lai. Johannes von Eych XXX sol. par. » De Stoop, *Moniteur Universel. Déc. 1847, N. 335*; Carton, *Ann. de la soc. d'émulation de Bruges*, tom. V, sec. 2, N. 34, pag. 271. Weale dopo un esame più accurato ha trovato che Giovanni comprò la casa nel 1432, e precisamente quella situata nella Rue de la Main d'or E 15, N. 7 bis. Weale, *Notes sur Jean van Eyck*, pag. 6.

[1] Van Mander dice: « Nae sat Johannes de Tafel te Ghent voldaen hatte heeft by weder zijn wooninghe ghehouden te Brugghe. » Da ciò si potrebbe dedurre che Giovanni abitasse a Gent nel 1430, 1431 e 1432. Il suo luogo di residenza potrebbe essere stato anche Lille.

cade in una cattedrale ed è disposta in tal modo che, per così dire, si scorge attraverso gli archi della navata. Un tappeto verde dietro il baldacchino serve di fondo alle figure, sebbene il suo effetto venga in parte diminuito dai lampadari pendenti dalla volta. Le magre e sottili figure, schierate contrariamente a tutte le leggi della prospettiva, sono così rigide e brutte come ce le potremmo tutt' al più aspettare da uno scolaro di Giovanni. Oltre a ciò tutto il dipinto è così completamente coperto dal sudiciume e dal ridipinto che, tranne un piccolo tratto del baldacchino rimasto qual era, non si può affatto riconoscere la pittura originale. Facilmente si scorge ancora la maniera di Eyck nell'uomo che sta a destra di Tommaso Becket, e nel prete a sinistra che porta la croce, poichè tutte le altre teste hanno perduto il loro carattere. Il colorito è oggi oscuro, rossastro e senza sfumatura, il panneggiamento rotto, pesante e voluminoso. Non sarebbe la totale mancanza della prospettiva lineare che farebbe escludere incondizionatamente la tavola in questione dalle opere di Eyck, ma piuttosto la mancanza della prospettiva aerea che pur vi si nota. L'autenticità non sicura di quest'opera può forse spiegarsi pensando che fosse firmata dal maestro quando l'abbozzò, come accadde nella Santa Barbara d'Anversa, e che poscia fosse finita da mani inesperte. Però non è possibile considerarla per opera originale di Giovanni fatta nell'anno 1421.[1]

La piccola Madonna di Ince Hall è di gran lunga più importante dell'anzidetta composizione così gravemente danneggiata. Tale Madonna non può certamente

[1] Chatsworth, tavola 4 alt., 2 largh. Contro l'asserzione di Waagen (*K. u K. in England*, vol. II, pag. 436) « Il quadro si può dire ben mantenuto » sta anche l'osservazione del Passavant (*Kunstreise*, pag. 72): « Purtroppo questo quadro è molto dilavato. » Si suppone che fosse regalato dal reggente duca di Bedford al re Enrico V.

essere paragonata, anche a causa della sua piccolissima dimensione, colla tavola d'altare di Gent, tuttavia dà una buona e chiara idea, sebbene non così grandiosa, del valore di quel maestro. Essa è segnata nel modo seguente: COMPLETUM ANNO DOMINI MCCCCXXXII PER JOHANNEM DE EYCK. BRUGIS, ed ha il modesto motto di Giovanni così spesso ripetuto: ALS IKH KAN. (« Quanto so fare. »)

La Vergine ha una veste turchina ed un magnifico manto rosso, che si stende intorno a lei in molte pieghe sul pavimento. Un sottile nastro tempestato di perle le tiene raccolti i bruni capelli, inanellati di leggieri ricci fin sopra alle spalle, e un simile ornamento di perle le orla la sottoveste turchina. Essa mostra un libro al Bambino sedutole sul ginocchio che si diverte a sfogliarne le pagine. Un baldacchino di color verde carico, riccamente ornato di arabeschi, forma un forte contrasto con gli abiti rossi e turchini. L'aria sorridente, i leggieri ricciolini che svolazzano intorno alla fronte, danno al Bambino un'espressione vaga e serena e ben lontana dalla cupa serietà, che così spesso caratterizza le teste del fanciullo Gesù nelle opere dell'Eyck. Un panno bianco gettato arditamente ricopre in parte le sue membra, che del resto non sono riuscite niente affatto troppo scarne, benchè nelle mani e nei piedi mostrino un eccellente disegno. La testa della Madonna è troppo lunga, tuttavia ci colpisce il suo sguardo gentile; anche le mani sono delicatamente formate. La scena accade in una stanza semioscura illuminata soltanto dalla luce che passa attraverso i piccoli cristalli di una finestra, come era costume di van Eyck. Un vaso di cristallo per metà pieno d'acqua sta sopra una tavola vicino alla finestra, e accanto al detto vaso vi sono alcuni aranci. Sopra un asse a sinistra della Madonna sono dipinti un candeliere d'ottone ed una pignatta di

rame. I piedi della Vergine posano sopra un tappeto variopinto, che ricopre in parte lo scuro pavimento.

Se non fossero le numerose screpolature, che hanno rovinato specialmente la testa della Madonna, si dovrebbe lodare l'eccellente conservazione, avendo il quadro mantenuto in modo perfetto non solo il colore e la forza delle tinte che possedeva originariamente, ma eziandio la loro armonica unità e dolcezza. Per le ragioni anzidette e per la finezza dell' esecuzione si dimentica ciò che per avventura vi può essere di poco naturale nel panneggiamento, spesso angoloso.[1]

L'esame di altre opere di Giovanni non smentirà certo ciò che abbiamo detto intorno alla Madonna di Ince Hall. Tutti i pregi che emergono dalla sua maniera artistica si fanno apprezzare meglio nei piccoli quadri, formando così un notevole contrasto con i grandi maestri italiani, dei quali si può forse dire che la loro forza cresce a ragione della mole delle loro opere. Fino a che si limita a rappresentare una scena, le cui parti sono a portata dell' occhio ed alla distanza che abitualmente ha un pittore seduto innanzi al suo cavalletto, Giovanni conserva in generale il più squisito senso per le tinte dell' atmosfera e per gli effetti che derivano dalla ragionevole distanza fra una figura e l' altra, e lavora con tutti i vantaggi offerti da uno scopo determinato e da idee chiare. Però quando ha dinanzi una tavola di maggiori dimensioni e l' occhio è costretto ad abbracciare spazi più grandi, il suo giudizio ed il suo senso naturale si mostrano insufficienti per i colori, per la prospettiva aerea, e per le proporzioni. L'artista è

[1] Ince Hall vicino a Liverpool, e residenza campestre di Mr. Weld Blundell. Tavola, 9 alt., 6 largh. Non sappiamo se la Raccolta dei quadri fu fatta nel secolo passato, come quella famosa di statue antiche istituita fin dal 1777.

allora incapace di risvegliare la profonda impressione prodotta dall' Adorazione dell' Agnello.

Se diamo un' occhiata alla serie cronologica delle opere di Giovanni cominciando dalla Madonna di Ince Hall, ci persuaderemo ch' egli aveva raggiunto il più alto grado di perfezione quando condusse a termine la tavola d' altare di Gent. Nei suoi quadri posteriori egli portò ad un' estrema perfezione la finezza e la pulizia dell' esecuzione tecnica e tutte le minuzie dell' arte pittorica; nondimeno non sorpassò giammai e tutt' al più si avvicinò alla profondità del pensiero originale, alla forza dell' espressione, ai vivaci colori, all' ardita freschezza dell'esecuzione stessa, che suscitano la nostra ammirazione nelle pitture di Gent. Una ragione principale per ammettere che Uberto van Eyck fu superiore al suo fratello nella maggior parte della qualità che dànno diritto al grado di maestro, è che Giovanni, dopo il 1432, non mostrò più nelle sue opere la vigorosa serietà ed il profondo senso per la dignità dell' arte religiosa, che è così manifesta nella tavola di Gent. Per ottenere l' esecuzione di una squisita leggiadria e forbitezza, dimenticò troppo spesso di bilanciare e tenere ben congiunte le luci e le ombre, soggiacendo eziandio alla tentazione di scambiare la forte e grave tinta rossastra con una esageratamente smorta e delicata. Invece del panneggiamento semplice e dei larghi contorni che notiamo nelle figure principali della pittura di Gent, vediamo contorni duri e pieghe rotte ed angolose nelle vesti.

Anche nella rappresentazione del nudo non fece Giovanni alcun progresso, nè fu capace di creare dei tipi tali che per la loro dignità e magnificenza ideale commuovano l' animo dello spettatore. Nondimeno in due cose si mostrò veramente grande; in primo luogo

egli mantenne nei suoi paesaggi un senso oltremodo squisito per il giuoco dei colori dell'aria, ed in secondo luogo dipinse dei ritratti di una verità tanto sorprendente che non fu sorpassato da nessuna scuola del suo tempo.

Che peccato che tanti ritratti fatti da lui, sia di uomini che di donne, siano andati perduti! Se ad esempio possedessimo ancora il ritratto del suo duca Filippo genuflesso dinanzi alla Madonna, che manca fin dai tempi della reggente Margherita d'Austria, oppure quello d'Isabella di Portogallo, che è strano non sia menzionato da alcun antico inventario, potremmo provare di leggieri se l'onesto pittore verista seppe anche adulare. I ritratti di personaggi appartenenti a condizioni meno elevate sono esenti da questo sospetto; in essi si vede che gli sforzi dell'artista furono diretti esclusivamente all'esterna verità della natura. Non gli sfugge neanche la menoma particolarità percettibile nel modello che siede innanzi a lui, e la riproduce sulla tavola con diligenza instancabile ed arte compita. La sua intelligenza di imitare fino all'illusione le forme esterne conosce appena limiti, e ci sorprende sempre di nuovo; al contrario egli non sa, penetrando nell'interno dell'animo, afferrare e mantenere quella espressione intellettuale, che spesso a guisa di baleno rischiara i volti e rende attraenti perfino quelli meno favoriti dalla natura.

Fra i ritratti più piccoli che possediamo, attira dapprima la nostra attenzione quello in mezza figura nella Galleria Nazionale di Londra.[1] Esso rappresenta un uomo di circa quarantacinque anni con lineamenti

[1] Galleria Nazionale, N. 290. Tavola; pollici 13 1/4 alt., pollici 7 1/2 largh.; firmato: « Factu ano Dm. 1432 10, die octobris a Joh. de Eyck. » Acquistato dal sig. Rost in Monaco nel 1857.

marcati ma non belli, che sta alla finestra in piena luce solare, mentre tiene con la destra un rotolo di carta. La sua testa è coperta da un berrettone pendente da un lato sulle spalle; il manto rosso scuro è ripiegato sul collo ed è guarnito di pelliccia bruna. Il fondo è scuro. L'artista ha posto la sua firma usuale, sebbene in caratteri gotici più graziosi dell'ordinario, sul giallastro davanzale della finestra che chiude al disotto il quadro; ed oltre alla parola greca « Τιμώθεος » vi ha aggiunto il motto: « Leal Sovvenir. » Il disegno è accurato, i colori sono sfumati fino all'eccesso, ed il quadro porta la data dell'anno 1432.

Un' altra mezza figura conservata pure nella Galleria Nazionale e rappresentante un uomo con pelliccia e con un panno rosso avvolto a guisa di turbante intorno al capo, appartiene all' anno seguente (1433). In tale opera Giovanni unisce all' esecuzione estremamente accurata il fine modellato, il rilievo forse ed il tono profondamente brunastro, seguendo la natura nei suoi più segreti nascondigli, ma senza mai tradirsi con un singolo tratto di pennello. Come indica la data 1433, l'artista si trovava ancora sotto l'influenza delle pitture della tavola di Gent quando dipinse questo ritratto.[1] Si può dire lo stesso di quello più grande che fu portato recentemente a Berlino con la famosa galleria Suermondt, e che è conosciuto sotto il nome dell' « Uomo con i garofani. »

Questo prodigio di verità naturale, il più grande che possa fare una fedele imitazione, ci rappresenta in mezza figura un uomo sulla sessantina di condizione

[1] Galleria Nazionale, N. 222. Tavola, pollici 10 1/4 alt., pollici 7 1/2 largh. Oltre alla firma: « Johes. de Eyck. *me fecit. ano MCCCC. 33. ZI octobris* » vi è anche in alto sulla cornice il motto: *Als ikh kan.* Il quadro viene dalla Raccolta di Arundel e fu poi in quella del visconte Middleton in Peperharrow.

elevata. La sua faccia si vede per tre quarti e guarda fuori del quadro senza rivolgere l'occhio allo spettatore; le labbra sono leggermente aperte, le mani alquanto alzate e per metà chiuse. Nella destra, con un anello prezioso e splendente al quarto dito, tiene tre garofani piumati. La testa è avvolta in un grosso cappuccio di pelliccia; dalla grigia zimarra, guarnita di zibellino e che solo al collo fa vedere una sottoveste di seta rossa, pende attaccata ad una catena d'argento la croce fatta a forma di T ed il piccolo campanello della confraternita di Sant'Antonio. Il viso è abbronzato, senza barba e pieno di rughe; la rappresentazione delle quali cose fa grandemente stupire, tanto sono maestrevoli e fini i tratti di pennello nelle leggiere sfumature dei colori, della luce e dell'ombra. La faccia e le mani non sono ben proporzionate, essendo queste troppo piccole, ma i contorni sono chiari e corretti ed i muscoli grandemente rilevati. Si può forse dire: Quest'uomo non fu osservato dall'artista nell'atto di accudire senza sforzo alle sue faccende, bensì è stato da lui riprodotto dinanzi come modello, era inchiodato, per dir così, sulla sedia, con i lineamenti galvanizzati e con le mani convulse per la stanchezza. Nondimeno non si può negare una grande maestria nei colori, nelle loro sfumature, nei passaggi e negli effetti ben misurati nei contorni e nell'esecuzione.[1]

Un'altra opera appartenente in parte al genere dei ritratti e forse di data più remota, è quella che si vede nel Louvre, cioè il cancelliere Rollin in atto di adorare la Madonna; la quale opera è anche caratteristica per

[1] Museo di Berlino. Tavola, 0,42 alt., 0,33 largh. Acquistata nel 1867 da Suermondt e proveniente dalla Raccolta di Engel in Colonia, dove il detto quadro fu attribuito dapprima a H. Holbein e poscia anche nel catalogo di vendita a Uberto van Eyck. Il ritratto fu inciso da Gaillard nel 1866 per la *Gazette des beaux arts*.

l'efficace intensità dei colori.[1] La Vergine sta seduta in un atrio aperto, avvolta in un ampio manto rosso, con i capelli sciolti e tenuti fermi sulla fronte da uno stretto nastro parimenti di color rosso. Il manto è ornato da due orli, l'uno dei quali è guarnito di perle e pietre preziose sopra un fondo d'oro, e l'altro contiene, simile a quello del Padre Eterno nel quadro di Gent, dei motti della Scrittura che sono in parte nascosti dalle pieghe; tuttavia se ne può leggere distintamente uno così concepito: « Exaltata sum in Libano. » Un piccolo Angelo con lunga veste turchina, con ali tempestate di occhi di pavone, vola sopra di lei in atto di metterle una corona sul capo. Il Bambino in grembo della Madonna tiene con la sinistra un globo terrestre di cristallo e con l'altra benedice l'ordinatore, il Cancelliere di Filippo il Buono, che in un brunastro manto di broccato guarnito di pelliccia sta genuflesso sopra un inginocchiatoio. Gli ornamenti del fondo di quest'opera attirano l'occhio in sommo grado. Attraverso gli archi dell'atrio si vedono due uomini che da un balcone guardano il panorama che si stende ai loro piedi fino alla più grande lontananza. E se noi seguiamo il loro esempio, ci allieterà la vista di un paesaggio pieno dappertutto di una vita gioconda; qui giardini ricolmi di fiori e d'uccelli, più indietro un fiume attraversato da un solido ponte, più a destra una popolosa città con le sue strade e le sue chiese, e finalmente più in lontananza una catena di montagne coperte di neve.

Tanto i pregi quanto i difetti dell'arte di Eyck si trovano riuniti nell'opera anzidetta. Ed infatti non si può immaginare nulla di più compito di questo ri-

[1] Parigi, Louvre. Tavola, 0,66 alt., 0,62 largh. Nella città del fondo si volle riconoscere Lione, ed il coro della Cattedrale di St. Etienne sulla riva del Saone. La conservazione del quadro è eccellente.

tratto vivo del Cancelliere con i suoi capelli alquanto arruffati, il giuoco delle mezze ombre nelle particolarità architettoniche eccessivamente ricche, l'aria di una purezza cristallina estendentesi fino al lontano orizzonte; all'opposto ci attende un brutto disinganno se consideriamo il viso volgare della Madonna, la goffa figura del Bambino nudo, e le pieghe ammassate e rotte del panneggiamento.

A detta di Filhol, questo quadro ornò per molto tempo la sagrestia della cattedrale di Autun, e Courtépée nella sua descrizione della Borgogna [1] lo ricorda così: « Si può vedere una pittura originale nella sagrestia della chiesa di Nostra Signora d'Autun, nella quale è rappresentato il cancelliere Rollin nel suo vestito ufficiale ed inginocchiato ai piedi della Madonna. Il fondo del quadro mostra la città di Brugge con più di 2000 (!) figure, i cui vari atteggiamenti si possono discernere solo con l'aiuto di una lente d'ingrandimento. »

Una pittura, conservata nel Museo del Prado di Madrid e denominata « Fonte dell'acqua della vita » ci trasporta in una cerchia d'idee del tutto diversa. Tale pittura si trovava dapprima nella sagrestia del convento di Parral nei pressi di Segovia. [2] A prima vista colpisce la somiglianza con la tavola d'altare di Gent tanto nell'ordine che nel concetto. Di più si accosta moltissimo alla maniera simbolica medioevale, così che sotto questo riguardo potrebbe essere di una data anteriore

[1] Filhol, *Musée Napoléon*, tom. IX, *tav. 578*. Courtépée *Description hist. et topogr. du duché de Bourgogne*, vol. III, pag. 451.

[2] Secondo l'indicazione di Ant. Ponz, (*Viage de España*, Madrid 1785-87, vol. XI, pag. 145) si suppone che il quadro fosse originariamente in Valencia (Cappella di San Girolamo ?) e solo più tardi si trasportasse nel convento del Parral vicino a Segovia. Invece, secondo Villaamil (Waagen, in *Zahns Jahrbücher*, vol. I, pag. 40) il convento del Parral fu il luogo per il quale fu eseguito il quadro.

all'opera di Gent. Questa somiglianza concorse di certo essenzialmente ad attribuire ad Uberto la madrilena « Fonte dell'acqua della vita, » ciò che accadde a parecchi critici, sebbene l'esecuzione della pittura, danneggiata dai ripetuti restauri, corrisponda alla maniera di Giovanni van Eyck dell'anno 1432. In ogni caso però essa rimane sempre un esemplare eccellente dell'antica arte fiamminga.

Tre terrazze s'innalzano l'una sull'altra; quella superiore è chiusa nel mezzo da una torre gotica, le cui forme sono comparativamente più semplici e più distinte di quelle che osserviamo nell'architettura di ornamento del secolo quindicesimo. Mentre la detta torre si perde nell'alto in spire leggiere ed eleganti, dilettando l'occhio con la proporzione delle sue numerose colonnine e col suo leggiadro lavoro di traforo, forma al basso una specie di tabernacolo, nel quale dinanzi ad un tappeto tessuto d'oro è rappresentato Cristo che sta sopra un trono vestito di abiti pontificali. Ai suoi lati sono seduti la Madonna e San Giovanni Battista negli abiti e negli atteggiamenti consueti, mentre ai piedi di Gesù riposa l'Agnello sopra un panchetto. Da un cavo sotto tale panchetto sgorga l'acqua della vita limpida come cristallo. Accanto al seggio di Cristo vi sono i simboli degli Evangelisti, e sui contrafforti della torre sono collocate numerose statuette di Apostoli e di Profeti. Due costruzioni a traforo e in forma di torre, appartenenti ed un bizzarro stile misto architettonico, che in verità si ricercherebbe invano nei Paesi Bassi ed altrove, circoscrivono il quadro a destra ed a sinistra, dando così alla scena una limitazione simmetrica. Gli spazi aperti delle torri sono riempiti da Angeli in atto di cantare, uno dei quali tiene un rotolo su cui vi sono scritte le seguenti parole tolte dal Cantico dei Cantici:

« fons hortorum, puteus aquarum viventium. » Sul prato cosparso di molti fiori stanno seduti altri Angeli che suonano: l'acqua della vita, che scorre attraverso il prato, si riversa al disotto in una fontana gotica, nel cui bacino galleggiano numerose ostie. L'anzidetta fontana separa la comunità dei credenti dagl' increduli.[1] Un Papa tenendo in alto il vessillo della vittoria, addita trionfalmente il simbolo di Cristo, mentre il suo seguito guarda divoto e serio innanzi a sè. Distinguiamo un cardinale ed un vescovo; sul dinanzi scorgiamo un Imperatore inginocchiato ed un Re: oltracciò parecchi divoti, fra i quali si vogliono riconoscere i ritratti di Uberto e di Giovanni van Eyck. Uberto è la figura genuflessa a sinistra sul dinanzi, con le braccia aperte, con un manto rosso guarnito di pelliccia grigia e con una berretta turchina parimenti guarnita di pelliccia. Al collo gli sta appeso un gioiello; una cintola tiene congiunte le pieghe della veste. I lineamenti del volto fanno scorgere una somiglianza col ritratto di Uberto che è nella tavola di Gent. Giovanni sta più in fondo all'estremo cantone sinistro, ed ha la testa e il corpo avvolti in veste nera. Anche qui è percettibile una somiglianza col ritratto dell'Adorazione dell'Agnello, benchè sia minore di quella di suo fratello Uberto.

[1] Bürger condivide l'opinione che il quadro della « Fonte dell'acqua della vita » provenga da Giovanni van Eyck (*Gazette des beaux arts*, vol. XXVI, pag. 6). Invece Mündler ritiene che il detto quadro sia l'opera di un artefice posteriore, ed infine Waagen esprime il suo parere in questi termini (*Zahn's Jahrbücher*, vol. I, pag. 40): « Benchè l'esecuzione del quadro si potrebbe veramente supporre della prima metà del secolo quindicesimo, tuttavia non lascia intravedere la maniera artistica dei pochi maestri della prima generazione della scuola di Eyck. La tinta bruna giallastra delle carnagioni corrisponde più di tutto ai quadri autentici di Giovanni van Eyck. Stando le cose in questi termini, la supposizione più verosimile è che nel detto quadro abbiamo la copia di un'opera, ora perduta, di Uberto van Eyck fatta da due suoi scolari di diversa abilità. »

A destra della fonte si vede il gruppo degl' increduli accalcato e disordinato. Il Gran Sacerdote giudaico col pastorale spezzato, rimuove furiosamente lo sguardo dalla sorgente della vita; la sua cecità è indicata da un panno legato sugli occhi. Un altro sacerdote stramazza raccapricciato, e mentre un terzo si dà precipitosamente alla fuga, un quarto corre via coprendosi gli orecchi con le mani, e un quinto si squarcia furibondo la veste. È squisitamente rappresentato il contrasto del terrore e della disperazione, espressi in questo gruppo con la dignitosa, profonda e placida serenità di quello dell'altra parte.

Nessun' altra opera della scuola fiamminga mostra tanta potenza di concetto e tanta abilità di distribuzione quanto la sunnominata pittura di Madrid; ed a tale riguardo è solamente sorpassata da quelle della tavola d' altare di Gent. Crediamo peraltro che sia opera di una sola mano; e se inoltre la paragoniamo con la pittura di Gent, notiamo che le figure sono di una simile grandezza ed hanno analoghi atteggiamenti come quelle della tavola centrale, sebbene le proporzioni paiano meno ben prese nella pittura di Madrid che nell'Adorazione dell'Agnello. Cristo è una ripetizione della figura in San Bavon, e si può notare solamente che la sua testa corrisponde anche di più a quella del Cristo nella Galleria di Berlino; gli Angeli che cantano hanno la stessa forma rotonda del capo come le Sante in Gent. Il colorito generale, i toni rossastri delle carnagioni dimostrano che il maestro non volle restare indietro alle sue migliori opere.

Come sembra, Giovanni van Eyck passava in questo tempo i migliori anni della sua vita: sposo felice, amato dal suo protettore che si fidava del suo giudizio in tutto ciò che concerneva l'arte, e abbondante di la-

voro. Intorno alle sue relazioni col Duca dall'anno 1432 abbiamo alcune notizie. Egli non poteva fare assegnamento che sulle entrate di Fiandra e continuava a ricevere il suo stipendio annuale.[1] Il Duca e la Duchessa gli diedero delle commissioni;[2] il Duca fece da padrino ad una sua figliuola tenuta per lui al fonte battesimale dal ciamberlano de Charny.[3] Nondimeno Giovanni eseguì i quadri più importanti richiestigli da persone private.

Fra questi occupa il primo luogo quello della Galleria Nazionale di Londra rappresentante Arnolfini, mercante di panni di Brugge, e sua moglie Giovanna de

[1] Mancano la maggior parte delle quietanze, tuttavia tale mancanza fa dedurre che siano stati pagamenti irregolari, non che siano cessate le sue relazioni con la Corte. L'ultima ricevuta che possediamo è dell'anno 1432 ed è concepita in questa maniera: « A Jehan de Heyck paintre et varlet de chambre de Monseigneur le duc lequel icelluy seigneur a retenu aux gaiges de cents livres parisis, monnoye de Flandres, par an, pour les causes contenues, tant en ses lettres sur ce faictes comme au V^c compte dudit receveur, a païer aux termes de S. Jean et Noël: 1^c Livr. — Pour ce pour le terme de Saint Jehan mil CCCCXXXij par cette quittance cy rendue. »

« A lui, pour le terme de Noël ensuivant dudit an : néant païer. » De Laborde, op. cit., vol. I, pag. 259.

[2] « A Johannes Van Eyck que M. d. S. lui a donné pour composition à lui faictes pour plusieurs journées par lui vacquées par l'ordonnance et commandement de M. d. S. et de Madame la Duchesse, par les besongnes et affaires plus à plain contenues en sa quictance sur ce faite. . . . . LCXXVI liv. — Compte de Jehan Abonnel, du 1 Jan. 1433 (N. S. 1434) jusqu'au 31 décembre 1434. » De Laborde, vol. I, pagina 399.

[3] « A Jehon Peutin, orfèvre, demourant à Bruges, la somme de IIII^xx XVI livres XII solz du prix de XL gros, monnoye de Flandres la livre, que deue luy éstoit pour la vendue et délivrance de six tasses d'argent pesans ensemble XII marcs, du prix de VIII livres, I sol le marc, lesquelles M. d. S. a de lui fait prendre et acheeter pour lui de par icellui S. donner et présenter au baptisement de l'enfant et varlet de chambre lequel il a fait tenir sur fons, en son nom, par le S. de Chargny, pour se comme plus à plain peut apparoir par mandement de M. d. S. sur ce fait et donné en sa ville de Bruxelles le derrenier jour de juing XXXIIII quictance dudit Jehan Peutin et certification dudit S. de Chargny sur les prix, achat et délivrance des dictes parties cy rendue IIII^xx XVI francs XII sols. — Compte de Iohan Abonnel, de Janv. 1433, à déc. 1434. » De Laborde, *Les Ducs de B.*, vol. I, pag. 341-42.

Chenany. Nel Vaernewyck e nel van Mander si può leggere il racconto come la Reggente dei Paesi Bassi, Maria di Ungheria, acquistò il quadro da un barbiere in correspettivo di un impiego con uno stipendio annuale di cento fiorini.[1] La verità è che fino dal 1516 l'arciduchessa Margherita di Austria possedeva il detto quadro, e cioè come un regalo di Don Diego de Guevara. Negli inventari è citato poi il quadro di « Arnoult o Hernault le fin » e della sua consorte; ma la personalità di Arnoult è accertata da documenti contemporanei come quella di Arnolfini, mercante di panni di Brugge.[2]

[1] Van Mander, pag. 203, ediz. 1617, foglio 126. Vaernewyck, pag. 119.

[2] Nell'inventario di Margherita d'Austria (1516) è registrato nella maniera seguente: « Un grant tableau, qu'on appelle Hernoult le Fin, avec sa femme, dedens una chambre qui fut donné à Madame par Don Diego, les armes duquel sont en la couverte du dit tableau fait du paintre Johannes. » Un inventario posteriore (1524) così descrive il quadro: « 133. Ung autre tableau fort exquis qui se clot à deux feulletz, ou il y a painctz un homme et une femme estants desboutz, touchantz la main l'ung de l'autre, fait de la main de Johannes, les armes et dévise de feu Don Dieghe esdits deux feulletz–nommé le personnaige Arnoult. »

Nell'anno 1555 Maria d'Ungheria assunse la reggenza, e sembra che il ritratto d'Arnolfini passasse anche in possesso della nuova Reggente. Lo troviamo catalogato nella sua Raccolta sotto il N. 36: « Una tabla grande con dos puertas con que se cierra, y en ella un hombre e una muger que se toman las manos, con un espejo en que se muestran los dichos hombre é muger, y en las puertas las armas de Don Diego de Guevara hecha por Juanes de Hec. Año 1434. » Vedi Glay, *Correspondance de Maximilien I et Marguerite d'Autriche.* Paris 1839, vol. II, pag. 478; e De Laborde, vol. I, pag. 200. Anche Weale, *Notes sur Jean van Eyck*, pag. 28, ci fa sapere cose più precise intorno a Giovanni Arnolfini, agente della casa Lucchese Mario Guidecon. Le porte o battenti con gli stemmi di Arnolfini sono da lunga pezza sparite. Si suppone che il quadro fosse inviato in Ispagna col resto dell'eredità della Reggente. In questo caso sarebbe ritornato di nuovo per via sconosciuta nei Paesi Bassi, poichè fu scoperto nel suo palazzo a Bruxelles dal maggior generale Hay dopo la battaglia di Waterloo, e fu da lui acquistato. Egli lo lasciò poscia nel 1842 alla Galleria nazionale di Londra.

Londra, Galleria Nazionale, N. 186. Tavola, 2 9 alt., 2 1/2 largh. È firmato in caratteri gotici di un'estrema leggiadria e come dalla

Questa pittura ammirabile ed oltremodo graziosa rappresenta due fidanzati, che, già in vesti nunziali, si tengono per la mano e si giurano fedeltà. La giovine porta l'anello nuziale nel mezzo del dito ed è accompagnata da un piccolo cane, nel quale Giovanni ha manifestato la sua abilità tecnica. Contorni più duri ed una tinta generale più chiara distinguono questo quadro da quelli anteriori di Giovanni, e lo fanno così rimanere al disotto delle altre opere sue. Nondimeno in nessun altro caso ha espresso più compitamente, con l'aiuto del colorito, la profondità e la pienezza dell'aria dell'ambiente; mai ha sfumato più accuratamente i colori e mai infine ha dipinto le ombre con più trasparenza. In particolar modo nella testa dell'uomo si veggono distintamente i suddetti pregi. È vero che il panneggiamento mostra qua e là delle pieghe molto angolose, che le pose delle figure non sono del tutto libere e senza sforzo, che le mani, particolarmente quelle della donna, sono piccole e goffe; tuttavia svaniscono questi difetti al confronto della maravigliosa esecuzione d'ogni particolarità, resa ancor più distinta dalla eccellente conservazione del quadro. Il lampadario pendente sulla coppia, il letto e le sedie, il pavimento figurato, lo specchio concavo nel quale si riflettono le figure, e la cornice ornata da dieci piccoli quadri circolari rappresentanti episodi della passione di Cristo; tutte queste cose non potrebbero esser meglio dipinte nè con maggiore verità.

Allo stesso tempo si può attribuire uno squisito quadretto, un vero gioiello, posseduto dal marchese di Exeter in Burleigh-House. La composizione e la pittura gareggiano l'una con l'altra; quella si ma-

mano di un calligrafo: « JOHANNES DE EYCK FUIT HIC 1434. » La lezione « fuit » è dubbia come risulta dall'esame del facsimile della firma nel catalogo della Galleria Nazionale del 1874.

nifesta oltremodo simmetrica e finamente studiata, questa mostra di nuovo la valentìa di Giovanni nella rappresentazione della vita esterna, che si riflette ai nostri occhi compita fino nei più minuti particolari. Il soggetto del quadro è semplice: la Madonna col Bambino in braccio benedice un monaco genuflesso presentato da Santa Barbara.[1] La veste di Maria è quella tradizionale; sottoveste turchina e manto rosso, quest'ultimo orlato da una stretta fascia d'oro, un diadema di perle tien fermi i capelli che le scendono fino sulle spalle. Il Bambino è coperto in parte da un panno bianco. Il monaco col capo scoperto è vestito di bianco, Santa Barbara in tunica violetta è completamente avvolta in un manto verde scuro del colore più carico; i suoi capelli intrecciati da un nastro di perle sono tenuti all'indietro, lasciando libere la fronte e la faccia. Come è grazioso l'aggruppamento delle figure, altrettanto piacevole e graziosa è la disposizione di tutta la scena. Dietro a Santa Barbara si apre un grande arco per il quale è evidente ch'ella sia passata col monaco. Essi si fermano in uno spazio alto, rischiarato da viva luce, da cui attraverso le arcate che lo chiudono si ha una veduta in lontananza. Sopra le arcate sono disposte le finestre, davanti alle quali pende un baldacchino orlato di bianco e rosso di tessuto sottile e trasparente. Lastre di pietra quadrate con ornamenti a colori formano il pavimento che, come le figure ed il paesaggio, splende di molta luce. Una delle maraviglie dell'arte di Eyck è anche la maniera con cui ha posto la principale figura del quadro, la Vergine, che campeggia nel fondo lontano, al quale Giovanni ha avuto particolarmente in mira di dare in generale una grande vivacità. Al di là dell'arcata centrale vediamo una città con innumerevoli

[1] Burleigh-House. Tavola, 8 $1/4$ alt., 6 $1/8$ largh.

case, le cui facciate tinte alternativamente in turchino ed in rosso brillano per dir così ai nostri occhi. Essa si distende sopra una pianura ondulata, rotta da leggieri rialti e che man mano si eleva in lontananza formando delle colline verdeggianti. Una strada ed un fiume con filari di alberi dividono la città; alla fine della strada vi è una chiesa; sul fiume è gettato un ponte levatoio con figure, che si riflette nell'acqua sottostante dove vien tirata una piccola barca. Il fiume serpeggia e sparisce nell'orizzonte completando l'illusione prospettica. Anche l'arco a sinistra presso Santa Barbara fa scorgere un altro simile ampio paesaggio. Il piano più sul dinanzi di tale paesaggio è pieno di piante di fragole; lo sfondo centrale si cambia, ed in esso possiamo vedere con una lente una piazza, un crocicchio, innumerevoli case, botteghe di merciai, compratori e negozianti, e più in distanza un muro ed un molino a vento. L'aria è chiara, il cielo trasparentemente turchino coperto in qualche punto da leggieri cirri, ed animato da stormi d'uccelli. Con tutte le particolarità minuziose non v'ha nulla che sembri cosa superflua, nè la piccolezza delle proporzioni nuoce alla chiarezza del soggetto. Chi già ha ammirato nel quadro di Rollin a Parigi le case e la gente in miniatura, sarà sorpreso di sentire che nel quadro di cui parliamo si trovano ancora maggiori minuziosità, benchè la tavola misuri solamente la quarta parte di quella di Parigi. Nè questa finezza di lavoro si mostra soltanto negli ornamenti del fondo; essa è anche visibile nei capitelli delle colonne che sorreggono le arcate, nei quali l'ornato di rilievo preso di scorcio appare di un'imitazione perfetta.

Tuttavia non abbiamo ancora enumerato tutti i pregi della Madonna di Burleigh-House. L'armonia

dei colori merita di essere fatta altrettanto risaltare quanto la leggiadra posa delle due donne e la dignitosa serietà del monaco. Le teste femminili, piacevoli e graziose tanto nella forma che nell'espressione, rammentano il seguìto di Santa Barbara sullo sportello destro dell'altare di Gent. Il monaco è un eccellente studio dal vero e la sua testa è attraente, tanto se si consideri nell' impressione generale quanto nell' esecuzione dei particolari. Se ammettiamo il concetto abituale degli Eyck nel rappresentare la Divinità, si può aggiungere che anche il tipo del Bambino è certamente delicato, grazioso ed infantile. Solo nella forma tozza e quadrata del corpo, nelle pieghe della carne alquanto pesanti, nella magrezza delle membra e grossezza delle giunture si scoprono i germi di quei difetti, che negli ultimi anni del maestro si ripeterono sopra quadri più grandi dello stesso genere. È anche caratteristica la scarsità delle mani; nel monaco essa si potrebbe spiegare con una imitazione letteralmente fedele della natura; ma tale scarsità è visibile anche nella Madonna e nella Santa, e si deve perciò ascrivere ad una voluta deviazione dalla regola fino allora osservata. I contorni sono fermi e sicuri e disegnati senza fretta, il panneggiamento non mostra spezzature angolose, anzi l'artista gli ha dato una forma graziosa ed un largo ondeggiamento. Il colorito delle vesti è ricco e ben calcolato ed in armonia con quello spiccato e smagliante delle carnagioni; dappertutto è reso con sicurezza ed assolutamente da maestro.[1]

[1] Si dice che il quadro fosse dipinto per l'abate di San Martino in Ypres. Un'iscrizione in lingua fiamminga nella parte tergale dà valore alla supposizione. I più antichi cronisti raccontano solamente di un'opera di Eyck in Ypres (per l'Abbazia di S. Martino), un grande trittico il cui scompartimento centrale rappresenta l'abate van Maelbeke inginocchiato dinanzi alla Madonna. Non ha la tonaca bianca,

Molto affine a questo quadro, se non per il soggetto almeno per le piccole dimensioni e per la sicurezza dell' esecuzione, è la Madonna della Galleria di Dresda. La Vergine in un atteggiamento estremamente grazioso sta sopra un trono d' oro tenendo innanzi a sè il nudo Bambino che si agita nelle sue braccia e fa vedere nella destra un nastro con motti. I di lei capelli biondi sono disposti dietro le orecchie e tenuti da una fila di perle: il mite aspetto, gli occhi pieni di gaudio, la bocca quietamente sorridente esprimono la gioia materna. La veste turchina scura riccamente ornata di gioielli lascia libero il collo di una delicata rotondità e finamente modellato; anche le ampie maniche ed il grande manto rosso sono profusamente adornati agli orli di ricami d' oro e di perle. Il Bambino sta seduto sopra un panno bianco e sorride; i capelli sono leggermente increspati come nel quadro della Madonna di Ince Hall; le pieghe della carne e le membra alquanto massiccie ricordano la simile figura in Burleigh-House. Le mani della Madonna sono leggiadre ed hanno le dita lunghe; i piedi, nascosti dalle pieghe del manto, posano sopra uno sgabello elevato che è coperto da un variopinto tappeto orientale stendentesi in parte anche sul pavimento intarsiato. Un ricco baldacchino in nero e verde è fissato mediante funi al muro del Coro dove è elevato il trono. Nell' architettura dominano le mezze tinte, che fanno spiccare dal fondo la Madonna in modo efficacissimo. Le colonne di marmo screziato con i capitelli di ordine corinzio riccamente intagliati, sor-

ma una stola ed un manto ricamato con i ritratti degli Apostoli sugli orli; inoltre non è accompagnato da Santa Barbara: sugli sportelli sono dipinte quattro storie bibliche. Nè la grandezza, nè il soggetto del quadro di Burleigh-House corrisponde con la pittura d' Ypres. Perciò la tradizione (di quale età?) che asserisce l'identità è infondata. Vedi Vearnewyck, pag. 133.

reggono archi rotondi, sui quali vi sono, sotto tabernacoli gotici, le figure degli Apostoli e più in alto ricorrono le finestre a sesto acuto.

Si veggono fra le colonne le navate di fianco e nella loro parte più stretta le variopinte finestre romboidali, che accrescono il fascino della luce crepuscolare. È impossibile che sia superata la delicatezza con la quale è stato condotto il pennello e la finitezza di miniatura nel dipingere gli accessori.

Sopra gli sportelli, che rappresentano le navate laterali della chiesa, sono effigiati a sinistra San Michele coll'ordinatore inginocchiato, ed a destra Santa Caterina. L'Arcangelo è coperto da un'armatura d'oro ornata di pietre preziose. Nella sinistra porta lo scudo e l'elmo, ed addita con la destra il detto ordinatore, tenendo la lancia nella piegatura del braccio. Le sue ali sono verdi e turchine ed il suo volto giovanile è incorniciato da lunghi ricci biondi. Il suo giaco è visibile solamente al collo e sotto le anche, mentre la sottoveste turchina a quadri con stelle d'oro ricamate, si vede alle spalle e sopra le ginocchia. L'ordinatore di età avanzata porta, come il cancelliere Rollin, una parrucca nera ed una zimarra verde scura foderata di pelliccia bruna. I lineamenti di San Michele hanno un'impronta femminile, con un naso alquanto grande e gli occhi piccoli; i lunghi capelli fanno brutto effetto, apparendo messi artificialmente. In complesso l'atteggiamento non è privo di grazia, e la gamba destra chiusa nell'armatura è addirittura maravigliosamente disegnata.

Sull'altro sportello, presso a poco nella navata laterale, vi è la figura di Santa Caterina. Il suo corpo pare che sporga molto innanzi, ciò che è reso anche più visibile dalle spesse pieghe della veste turchina guarnita di pelliccia. Una corona traforata e splendida-

mente adorna indica la sua origine regale; il suo vago volto è circondato da abbondanti capelli biondi. Essa tiene nella destra la spada puntata in terra, nella sinistra un libro aperto, ed ai suoi piedi vi è la ruota spezzata. Le spalle ed il petto sono nude, il manto d'ermellino è tagliato alla moderna ed ha dei lembi pendenti sopra alle braccia.

Il quadro di un colorito pastoso mostra una perfetta armonia delle tinte senza alcun vestigio del pennello; esse sono chiare e lucenti tanto nelle figure quanto negli accessori, ed oltracciò rallegra vedere il panneggiato semplice e leggero. Al di là della finestra, dietro a Santa Caterina, si scorge un paesaggio così piccolo e grazioso ed animato come solo Van Eyck sapeva rappresentarlo.

Sulla parte esterna degli sportelli vi è l'Annunziazione monocroma. A sinistra sopra un piedistallo ottagonale è effigiato l'Angelo con espressione sorridente, il quale nella sinistra tiene una croce doppia, mentre con la destra fa il movimento tradizionale del saluto. Dall'altra banda, sopra un simile piedistallo, vi è la Madonna, che con la sinistra raccoglie graziosamente le pieghe della sua veste che si allarga sul dinanzi, mentre alza la destra in atto di stupore, rivolgendo al tempo stesso lo sguardo in alto sulla colomba, simbolo dello Spirito Santo, che aleggia verso di lei. In tutto il lavoro vi è l'imitazione statuaria, seguendo i modelli che offriva la scultura religiosa di quei tempi, anche nelle pieghe estremamente rigide ed angolose.[1]

[1] Galleria di Dresda, N. 1713. Tavola, 0,27 altezza, 0,8 largh. Il volto ed il manto della Madonna sono ritoccati. Il quadro (acquistato in Italia?) fu ritenuto per l'addietro come opera di Dürer. Vi è la stessa iscrizione come sulla tavala d'altare di Gent cioè: ***Haec est speciosior sole,*** ecc.

Il duca Filippo fu alla fine dell' anno 1434 nuovamente occupato a fare una gita nei suoi possedimenti, ed i tesorieri profittarono della sua lontananza, come era già accaduto un' altra volta, per sospendere lo stipendio a Giovanni van Eyck. [1] Per le lagnanze di Giovanni il Duca, molto dispiacente, diresse da Digione una lettera di rimprovero ai suoi maggiordomi, dicendo che la loro spilorceria avrebbe cacciato dal suo servizio un uomo di cui l' uguale non si sarebbe trovato, ed al quale egli si accingeva di dare ancora grandi incarichi, che nessun altro sarebbe stato capace di eseguire. [2] Possiamo solo fare congetture generali intorno alla qualità di questi incarichi, i quali non pare fossero di genere artistico, sebbene il Duca parli di « grans ouvrages,» nella sua minaccia alla Camera dei conti di Lilla. È probabile che si trattasse nuovamente di missioni cortigianesche, poichè il duca Filippo era alla vigilia di una rottura con l' Inghilterra. Non sappiamo se fu a scopo di fare l' ultimo tentativo per sedare i disor-

[1] Anche nell'anno 1426 Giovanni van Eyck era stato minacciato della confisca del suo stipendio.

[2] La lettera in data 14 marzo 1434 (N. S. 1435) è diretta: « à nos amez et féaulx les gens de noz comptes à Lille. »

« Noux avons entendu que faictes difficulté de vériffier certaines noz lettres de pension à vie par nous derrainement ordonnée à nostre bienaimé varlet de chambre et paintre Jehan van Eyck, par quoy il n'en peut estre payé de sadicte pension et le conviendra à ceste cause laissier nostre service en quoy prendrions très-grant de plaisir, car nous le voulons entretenir pour certains grans ouvrages en quoy l'entendons occupper cy-après et que ne trouverons point le pareil art et science. Et pour ce nous voulons et expressément vous mandons, que, incontinent cestes veues, voux vériffiez et entérinez noz dictes lettres de pension, et faictes payer ledit Jehan van Eyck d'icelle pension, tout selon le contenu de nosdictes lettres, sans ce que plus vous en parler ou arguez, en y feictes dilation, mutation, variation ou difficulté quelconque sur tant que nous doubtez desobéir et courroucier. Et y faictes tant ceste foiz pour toutes qu'il ne nous conviengne plus rescripre, laquelle chose prendrions très-mal en gré. » De Laborde, vol. I, pag. LIII.

dini o di cercare degli alleati; fatto sta che egli nel 1435 convocò un Congresso in Arras, al quale dovevano prender parte gl' inviati inglesi e francesi, i legati del Papa, i rappresentanti dell'imperatore di Germania, della Spagna, della Danimarca, della Polonia, nonchè i deputati delle città francesi e neerlandesi. Nello stesso tempo il Duca tolse dal cavalletto Giovanni van Eyck che fu spedito «per lunghi viaggi in luoghi stranieri» (estranges marches) per scopi segreti, di cui non si voleva «fosse fatta altra dichiarazione.»[1] I conti indicano la somma delle spese per questa spedizione in 720 franchi, e se ne apprezzerà meglio l' entità considerando che allora le spese del viaggio da Bruxelles a Parigi ascendevano a 19 franchi.

Se teniamo presente il fatto che era del tutto conforme alle usanze di quel tempo di affidare perfino gli affari politici più importanti a dei subalterni, non ci sembrerà affatto inverosimile che anche Giovanni van Eyck fosse impiegato nell'estate e nell' autunno del 1435 in una missione segreta riferentesi al Congresso di Arras. Questa congettura è ancor più avvalorata dalla circostanza che non possediamo nemmeno un' opera dell' artefice eseguita nell' anno anzidetto, mentre al contrario ne abbiamo diverse dell' anno seguente. Fra queste la più grande, che si trova nell' Accademia di Brugge, e rappresentante la Madonna con

[1] «A Johannes Peick varlet de chambre et peintre de M. d. S. pour aller en certains voiages loingtains et estranges marches ou M. S. l'a envoié pour aucunes matierès secrètes, dont il ne veult autre déclaration estre faiete: VI^{c} philippus (sic) valent VII^{c} XX livr.» Con altro inchiostro: «Seulement III^{c} LX livres. Super ipsum Johannem Deick ad componendum dont il rend cy quittance de III^{c} LX livres seulement et le surplus montant, à semblable somme de III^{c} LX livr. rayé pour deffaut de quittance. — Compte de Jehan Abonnel du 1er Jan. 1435 (n. st. 1436) 31 Déc. 1436.» De Laborde, vol. I, pag. 350.

San Donaziano, il canonico Giorgio de Pala ed il suo santo tutelare, è in verità una brutta prova del temporaneo regresso del maestro. Tale pittura fu originariamente destinata per l' altar maggiore della chiesa di San Donaziano in Brugge, e soffrì molto per la pulitura ed i ritocchi posteriori. Tuttavia prescindendo da ciò, il colorito non corrisponde a quello dell' altre opere; manca il largo tratto di pennello abituale e si scoprono (ciò che del resto non è mai visibile) le tracce d' incertezza nel lavoro. Le figure sono disegnate con minore abilità, la maggior parte delle teste hanno un' espressione insipida, le mani sono rigide e lunghe, le tinte poco bene impastate, ed infine la carnagione non dà alle figure una piacevole e morbida rotondità, bensì un' apparenza dura e rossastra. Giovanni van Eyck non ha mai dipinto una Madonna più brutta, e nel Bambino non solo si ripetono i soliti difetti di un corpo troppo tozzo e sottile, pur tentando d' esprimere in lui l'essenza divina; dal che ne derivò per giunta una forma meno fanciullesca della testa, la quale non si accorda affatto con la piccolezza delle proporzioni e della statura dell' Infante medesimo. La figura che attrae più di tutte l'attenzione dello spettatore è quella di San Donaziano. La sua testa di un' espressione nobile e dignitosa fa dimenticare gli ornamenti esuberanti degli abiti; al contrario non v'ha nulla in San Giorgio che faccia dimenticare la forma ordinaria e goffa del suo corpo. Il fondo del quadro è ben conservato, ma parte del panneggiato non è più riconoscibile.[1]

[1] Accademia di Brugge, N. 1. Tavola, 1,22 m. alt., 1,57 m. largh. La Madonna siede sotto un baldacchino in fondo ad un coro di stile gotico; con la sinistra, che oltracciò tiene una ghirlanda di rose, sostiene il Bambino che, stando sulle sue ginocchia, si diverte con un pappagallo ed allunga la mano verso un mazzolino di fiori offertogli

Il ritratto che si trova nella Galleria del Belvedere a Vienna e rappresentante Giovanni de Leeuw con una scura veste di pelliccia e con un anello al dito, appartiene allo stesso anno 1436. Tale ritratto non ha solo comune con la Madonna di Brugge la data, ma anche la tinta dura e rossastra.[1] Più importante è un altro ritratto nella stessa Galleria che fu creduto quello di Jodocus Vydt in età più avanzata. La sua testa senile con scarsi capelli, naso grosso e labbra carnose, la sua veste rossa con pelliccia bianca non ha nessuna affinità con l'ordinatore della tavola d'altare di Gent; tuttavia mostra nel resto il ritorno alla tinta vigorosa ed ai contorni decisi, che ammirammo nei ritratti di Londra dell'anno 1432. Il disegno originale di questo quadro, tanto più prezioso in quanto che i disegni degli Eyck

dalla Madre. A destra di questa, sta ritto San Donaziano in grave veste sacerdotale di broccato; a sinistra stanno genuflessi l'ordinatore il canonico Giorgio van der Paelen (questi morì nel 1444 e godè di una prebenda fino dal 1410) con un libro in mano, nel quale ha letto con l'aiuto degli occhiali che tiene anche nella medesima. Dietro a lui scorgiamo San Giorgio in completa armatura. I gradini ed i bracciuoli del trono sono ornati d'intaglio, ed anche i capitelli delle colonne del coro sono riccamente scolpiti.

Sull'estremità inferiore della cornice ancora originale si legge: HOC OPUS FECIT FIERI MAGISTER GEORGIUS DE PALA, HUIUS ECCLESIAE CANONICUS, PER JOHANNEM DE EYCK PICTOREM ET FUNDAVIT HIC DUAS CAPELLANIAS DE GREMIO (?) CHORI DOMINI MCCCCXXXIV, COMPLETUM ANNO 1436. Sull'estremità superiore vi è scritta una lode della Madonna: *Haec est speciosior sole super omnem stellarum dispositionem luci comparata invenitur prior, candor est enim lucis aeternae speculum sine macula Dei maiestatis.* Queste sono le stesse parole che notiamo scritte intorno al capo della Madonna nell'altare di Gent. Una copia si trova nel Museo d'Anversa, N. 412.

[1] Vienna, Belvedere 2° piano, stanza II, N. 13. Tavola 1 alt., 10 largh. Sull'orlo della cornice si legge: « *Jan de Leeuw* (la parola è rappresentata da un leone) *op Sant Orselan Paen dat claer eerst met oghen saen 1401. Gheconterfeit na heeft mi Jan van Eyck wel blijct wannert bega 1436.* » La testa ancora abbastanza giovanile fu danneggiata dall'intonaco.

sono molto rari, si conserva nella Raccolta di Dresda. [1]

Dopo il 1435 Giovanni van Eyck non ebbe altri incarichi confidenziali dal duca di Borgogna; nondimeno egli mantenne il suo impiego come pittore di corte e spiegò una grande operosità in questi ultimi anni della sua vita. Nell'anno 1437 dipinse una Santa Barbara, ora nel Museo di Anversa, che non fu compiuta. Solamente il cielo è colorito, tutto il resto è disegnato in contorni oltremodo fini e leggermente ombreggiato di bruno. Per quanto semplice, il quadro è abbozzato con tanta precisione e sicurezza da mostrare con quale premura si affaticava il maestro per non abbandonare niente al caso. La Santa siede all'aperto, sfoglia cogitabonda un libro, e tiene nella destra un ramo di palma. Il suo ampio manto si allarga intorno a lei in pieghe angolose; a tergo s'innalza il suo emblema, cioè un'alta torre gotica che sovrasta al paesaggio lieto di colline e di alberi. [2]

La testa di Cristo nella Galleria di Berlino è del seguente anno 1438, e benchè non sia in verun modo da

[1] Vienna, Belvedere, 2° piano. Stanza II, N. 42. Tavola 11 alt., 10 largh. Il quadro fu riprodotto a Vienna in un'incisione in legno a colori dalla Società per l'arte moltiplicativa di Paar. Braun ha fotografato il disegno. La firma sul detto disegno non si può più leggere.

[2] Anversa, Museo N. 410. Tavola 0,32 alt., 0,19 largh. Sulla cornice vi sono le parole seguenti: JOHES DE EYCK ME FECIT 1437. Forse è lo stesso quadro descritto da van Mander (pag. 203, ediz. 1617, foglio 126): « een vrouv-mensch met een Landtscapten achter » e da lui indicato presso Luca de Heere. Appartenne ai noti tipografi Enschede in Harlem, i quali nel 1769 ne fecero fare una stampa in rame. Nel 1786 lo venderono ad un negoziante di oggetti d'arte, C. Yver, dal quale l'opera passò nella celebre Raccolta di Ploos van Amstel. Dopo la morte di quest'ultimo, l'opera fu acquistata per 35 fiorini dal signor Oyen, e nel 1828 dalla sua vedova fu ceduta a Ertbron, dal quale passò per legato al Museo di Anversa insieme con la sua Galleria. Il Museo di Lille possiede un disegno del quadro anzidetto.

annoverare tra i migliori saggi dello stile degli Eyck, tuttavia è una prova importante dello stretto legame che esisteva fra i due fratelli. È evidente che quando Giovanni van Eyck dipinse questa testa di Cristo, aveva innanzi agli occhi il Salvatore della tavola d'altare d'Uberto. Ed infatti l'anzidetta testa di Berlino mostra la stessa età, la medesima espressione dignitosa ed immobile e, sia detto fra parentesi, non solo conferma che gli artisti del secolo quindicesimo e quelli del medioevo non facevano molta distinzione fra il tipo di Cristo e del PadreEterno, ma convalida anche sostanzialmente l'opinione che sulla tavola di Gent sia rappresentato Cristo in trono. Però non possiamo menomamente dubitare che Uberto riuscì molto meglio nel rappresentare la personificazione ideale di Dio, mentre Giovanni fu incapace d'imprimere alla testa medesima la sublime e serena dignità che distingue la figura nella tavola di Gent, ed in questo caso ha soverchiamente misurato la sua forza. [1]

Di gran lunga più gradevole è il ritratto di sua moglie fatto nell'anno 1439 e conservato nell'Accademia di Brugge. Si può ben dire che il maestro non fece affatto un ritratto grazioso della sua donna, e quello che nemmeno fece il suo irremovibile amore per la verità, le aggiunse per di più il brutto vestiario, la fronte priva di capelli e deturpata da due piccole prominenze vicino alle tempie. Però l'esecuzione è sempre magistrale e compita fino nei particolari; pregi che abbondano al più alto grado nella maravigliosa esecuzione della mano. [2]

[1] Berlino, Museo N. 528. Tavola, 1 7 1/2 alt., 1 3 largh. Firmato: « JOHES DE EYCK ME FECIT ET CPLEVIT ANNO 1438 31 JANUARII. » Acquistato dalla Raccolta di Solly.

[2] Brugge, Museo N. 2. Tavola, 0,32 alt., 0,26 largh. La donna ha una sopravveste di scarlatto (houppelande) aperta in alto, guarnita di

La Madonna col Bambino esistente nella Raccolta di Ertborn in Anversa potrebbe essere dello stesso tempo. Il nostro interesse non può di certo essere risvegliato dal tono rossastro e pesante, nè dai duri contorni, nè infine dalla meschina figura del Bambino. Con tutta la finitezza dell'esecuzione che anche qui non si smentisce, ci lascierebbe il quadro abbastanza indifferenti se non tradisse (e questa è in verità l' unica volta) una relazione fra la scuola di Brugge e quella di Colonia. Non vediamo nemmeno il più piccolo vestigio di tale relazione nelle opere di Uberto, ed anche Giovanni negli altri suoi lavori si tenne del tutto lontano dall'influenza della scuola di Colonia. Sembra che soltanto in questa Madonna d'Anversa Giovanni si avvicinasse alla maniera dei pittori di Colonia, ed anzi prendesse a modello una delle opere di quella scuola, vale a dire la cosiddetta Madonna del Seminario in Colonia, rappresentante in proporzioni più grandi del naturale la Vergine ritta col Bambino in braccio dinanzi ad un arazzo.[1] Giovanni van

pelliccia grigia e con maniche lunghe ed ampie. La cintura di seta verde è molto tirata in su. La sua destra è ornata dell'anello nuziale. Sulla cornice, dipinta ad imitazione del marmo scuro, si legge: CONIUX MEUS JOHANNES ME COMPLEVIT ANNO 1439, 17 JUNII. ETAS MEA TRIGINTA TRIUM ANNORUM, ALS IKH KAN. Nel 1808 il sig. Pietro van Lede regalò il quadro all'Accademia, e innanzi il detto quadro si trovava nella cappella della Corporazione dei pittori e sellai (cappella di San Luca e Sant'Eligio) nella Noorzand Straet, ora cappella delle Suore di San Giuseppe.

[1] Anversa, Museo N. 411. Tavola 0,19 alt., 0,12 largh. Firmato sulla cornice:

ALS IKH KAN.
JOHES DE EYCK ME FECIT +
CPLEVIT ANO 1439.

Proveniente dalla Raccolta di Ertborn lo possedeva innanzi il parroco di Dickelvenne nella Fiandra orientale. Una descrizione nell'inventario del 1524 fatto a Malines della reggente Margherita d'Austria, corrisponde al quadro suddetto: « Un petit tableau de Notre Dame tenant son enfant lequel tient un petit pater noster en sa main, fort antique, ayant une fontaine auprès elle et deux anges tenant aux drapts d'or figuré derrère elle. » De Laborde, vol. I, pag. 26. La Madonna del Semi-

Eyck non solo dispose il dipinto in maniera simile, ma si affaticò anche, benchè senza risultato, di riprodurre l' ondeggiamento semplice e bello delle vesti che è notevole nella tavola di Colonia.

Alla Madonna di Anversa si aggiunge quella di Lucca nel Museo Staedel a Francoforte, chiamata così dal nome del suo primo possessore, il duca di Lucca. In questo quadro la figura principale non sta in piedi, ma siede sotto un baldacchino; tuttavia l'esecuzione tecnica e tutto il suo concetto fanno supporre ch'esso appartenga allo stesso tempo della pittura testè nominata. Gli accessori anche qui dipinti a meraviglia, il candeliere, il vaso di cristallo, la catinella di rame danno alla Madonna di Lucca la genuina impronta di Eyck. [1]

Nella Raccolta del barone Rothschild a Parigi si conserva un'opera autentica di Giovanni. La Madonna ritta sotto un baldacchino riccamente decorato, porta in braccio il Bambino, il quale benedice un Domenicano inginocchiato. Una Santa (senza emblema?) si accompagna alla Madonna, la cui corona è tenuta da una monaca. In lontananza si scorge un paesaggio con città, molte torri, un fiume, e un ponte. [2]

Un altro quadro, di cui non si può dubitare che sia

nario in Colonia, scoperta sul principio del cinquantesimo anno sotto un quadro più recente, fu ordinata dalla signora Elisabetta di Reichenstein. Questa Signora è figurata sul quadro, in molto giovane età, ai piedi della Madonna, e poichè sappiamo l'anno del matrimonio dei suoi genitori (1402), così possiamo press'a poco stabilire come data di origine del quadro il 1420-25. La Madonna del Seminario (un conservato quadro a tempera) non fu certamente dipinta da Mastro Stefano; autore del quadro del Duomo, nè ha nulla di sostanziale comune con i quadri che vengono ordinariamente attribuiti a Mastro Guglielmo della fine del 14° secolo, e per ora non è da attribuire ad altri. Vedi *Schnaase, Gesch. d. b. K. im Mittelalter*, tom. IV. pag. 416.

[1] Francoforte, Museo Staedel, N. 64. Tavola, 1 11 1/2 alt., 1 5 1/2 largh. Acquistata per 3000 fiorini dalla Raccolta del re d'Olanda.

[2] Parigi, Rothschild. Tavola 1 alt., 1 7 largh.

genuino, era alcuni anni fa in possesso di un signore privato in Anversa. Esso rappresenta le Sante Donne alla tomba di Gesù, alle quali un Angelo annunzia la risurrezione, mentre ai piedi del sepolcro vi sono tre guardie addormentate. Le armature dei soldati sono dipinte con la più grande cura e precisione, ed anche il paesaggio non manca di parti graziose.[1]

Finalmente nell'Eremitaggio di Pietroburgo si conserva un' Annunziazione dipinta da Giovanni. La Madonna sta genuflessa sull' inginocchiatoio in un atrio riccamente ornato di pilastri e di sculture; dirimpetto a lei, a sinistra, vi è l' Angelo col giglio ed il rotolo scritto; sul gruppo vola verso il basso lo Spirito Santo. Se questo quadro non può essere annoverato fra le migliori opere del maestro, nondimeno ha una grande attrattiva nell' esecuzione squisita e nella varietà degli accessori.[2]

In quanto alla Madonna posseduta dal sig. Hope di Londra, non siamo tanto sicuri che sia opera di Eyck. La Vergine col Bambino in braccio sta in trono dietro una nicchia sotto un baldacchino sorretto da pilastri riccamente scolpiti ed ornati di statuette. Intorno alla nicchia è steso un nastro con le parole seguenti:

DOMUS DEI EST ET PORTA CELI

e sul piedistallo, sotto la Madonna, vi è il motto:

IPSA EST QUAM PRAEPARAVIT DOMUS FILIO DIVI MEI.

[1] Tavola 2 1/2 alt., 1 1/2 largh.

[2] Pietroburgo, Eremitaggio, N. 443. Tavola 2 9 alt., 1 largh. Secondo un' incerta tradizione, si suppone che il quadro fosse dipinto per Filippo il Buono e da lui fatto mettere a Digione. Nel 1819 il re d'Olanda lo comprò in quella città e poscia fu acquistato per l'Eremitaggio. Secondo la comunicazione del sig. Weale, il detto quadro si trovava originariamente (quando?) nella Raccolta di Van Hal in Anversa. Una copia del medesimo in più piccole dimensioni, 10 1/4, 8, era a Parigi presso il sig. Joly de Bammeville, che fu comprata nel 1854 da Nieuwenhuys.

La composizione del quadro, la posa della Madonna si accordano completamente con quella della Galleria di Anversa, solo mancano la fonte, i due Angeli che sorreggono il panneggiameuto del baldacchino; e a differenza dell' altra di Anversa, la scena è qui chiusa nello sfondo da ornamenti architettonici. Nè le somiglianze, nè i contrasti parlano da per loro contro l' origine eyckiana. Perciò osserviamo con tanta maggiore considerazione l' esecuzione tecnica, il colore freddo e non fitto, le ombre grigie e senza lustro, la mancanza di prospettiva aerea, il meschino disegno della Madonna e del divino Infante che qui non è, come in altri quadri, surrogato da qualche bellezza del colorito. Se quest' opera appartenesse veramente a Giovanni van Eyck, dovrebbe per lo meno esser considerata fra le inferiori. [1]

Anche di origine dubbiosa ci sembra la Madonna che passò dalla Raccolta Suermont alla Galleria di Berlino. Il gruppo principale somiglia a quelli dei due quadri testè nominati, tranne che negli accessori. La Madonna con un ampio manto rosso bruno e col Bambino nudo in braccio, sta ritta in mezzo ad una siepe di rose presso una fontana; cipressi, palme ed aranci riempiono il fondo, e benchè dipinti con grande accuratezza non sono tuttavia in tutto secondo il vero. La bruttezza della testa della Madonna e del corpo del Bambino, il panneggiamento angoloso, il colore tetro e la falsa prospettiva mostrano la mano di uno scolaro. [2]

[1] Londra, sig. Beresford Hope. Tavola 1 10 alt., 11 ½ largh. Comprata per 600 fiorini dalla Raccolta del re d'Olanda. Waagen (*Lutzow Zeitschrift f. b. K.* 1867, pag. 127) è vero che si fonda anche sulla stretta affinità fra la Madonna d'Anversa e quella del sig. Hope, ma non ha alcun dubbio quanto alla loro originalità. « Il disegno più scadente della testa di Maria prova solamente che il quadro del signor Hope possa essere stato dipinto un poco prima. »

[2] Berlino, Tavola 0,59 alt., 0,43 largh., acquistato a Firenze da Otto Mündler. Hotho (*Zeitsch. f. b. K.* 1867, pag. 103, dove vi è anche

Parimenti cauti dobbiamo essere nell'esprimere la nostra opinione riguardo ad un piccolo quadro di Madonna della stessa Raccolta, che può ben essere stato una composizione originale di Giovanni van Eyck, ma della quale sembra che abbiamo solamente ripetizioni od imitazioni. La Vergine, con una ricca corona sul capo, sta ritta nella navata di una chiesa gotica; dietro a lei, sulla destra, nella porta ad arco aperta delle tribune del coro (ornate da un Crocifisso e da statue) sono figurati due Angeli con un libro aperto nell'atto di cantare. Il tipo delle teste mostra delle affinità con quelle dipinte da Giovanni, e viene involontariamente alla nostra memoria la Madonna di Dresda. Tuttavia i colori non hanno il tono argenteo che ammiriamo nelle opere certe del maestro e sono anche più pesanti. A sinistra i raggi solari irrompono obliquamente attraverso i vetri della finestra posta in alto, diminuendo così la mezza oscurità della chiesa; una porta aperta della cappella fa anche penetrare la luce diurna nei lunghi portici. Tale effetto di luce ricorda gli esempi lasciatici dai successivi pittori olandesi, e si potrebbe ritenere che un maestro come Pieter de Hoogh abbia copiato un quadro di Eyck. Per altro è possibile che lo stato presente del quadro ed il forte caricamento delle tinte sia dovuto ad un abile restauratore moderno.[1]

una incisione della Madonna) nomina come autore Uberto van Eyck e giunge perfino ad asserire quanto segue:

« Il quadro della Madonna è superiore all'intera opera d'arte di Gent nello stesso grado che le tavole di quell'altare sono superiori ad ogni lavoro autentico di Giovanni. » Waagen (ivi 1868, pag. 127) opina che sia della mano di Giovanni van Eyck e riguardo al paesaggio sostiene che fosse dipinto nel 1430 dopo il suo ritorno dal Sud.

[1] Berlino, Tavola 0,31 alt., 0,15 largh. Comprata in Nantes. De Laborde, vol. I, pag. 50. Un'imitazione comparativamente più moderna (Museo d'Anversa, N. 255,256) si osserverà in Memling, un'uguale composizione si vede anche nella Galleria Doria a Roma, lato III, N. 38.

Il catalogo dei quadri degli Eyck riuscirebbe ancor più considerevole se si possedessero tutte le opere di cui ci dànno notizia alcuni antichi scritti, in parte quasi contemporanei.

Fazio fa menzione di un trittico posto nel palazzo del re Alfonso d'Aragona in Napoli rappresentante l'Annunziazione con i Santi Giovanni Battista e Girolamo sugli sportelli; le parti esterne contenevano i ritratti dell'ordinatore Battista Lomellino e della sua consorte.[1] Si è perduta ogni traccia di tale trittico, come pure del quadro d'altare rappresentante la Natività di Cristo e l'Adorazione dei Magi, che, secondo la relazione del Sansovino, esisteva nella chiesa di Santa Maria de'Servi a Venezia.[2]

Nell'inventario della reggente dei Paesi Bassi, Margherita d'Austria, troviamo registrate due tavole di «maistre Jehan» il pittore. L'una rappresentava la Madonna, l'altra monseigneur de Ligne.[3] Nessuna delle due furono potute ritrovare.

Come nell'epoca medioevale, così anche nel secolo quindicesimo le rappresentazioni religiose formavano l'oggetto principale nella fantasia dei pittori. La destinazione stessa dei quadri, che si mettevano per lo più nelle chiese e nelle cappelle, rendeva necessaria tale limitazione dei soggetti, alla quale gli artisti tanto più facilmente si accomodavano, in quanto che nel mondo biblico e leggendario non mancavano affatto l'abbondanza e la varietà dei soggetti, benchè molte rap-

[1] Facius, *De viris illustribus.* Eastlake è di opinione che questo fu il quadro ammirato e veduto per primo da Antonello da Messina. Nel secolo quindicesimo Lomellino era molto stimato in Genova.

Nel 1433 Carlo Lomellino fu spedito a Balaclava con dieci grandi navi per difendere il castello di quel luogo contro gli attacchi dei Tartari. *Archivio storico Italiano*, N. Serie, vol. V, pag. 1.

[2] Sansovino. *Descrizione di Venezia*, 1580, pag. 57.

[3] De Laborde, pag. 31.

presentazioni di questi si distinguessero da quelle profane soltanto per il nome. Però non mancavano anche tali, che ora chiamiamo pitture di genere. Esse sembrano avere procurato molti amici all'arte neerlandese, particolarmente in Italia. Fazio racconta che il duca Federico di Urbino adornò con tali pitture una camera da bagno.[1] Un geniale Cardinale, Ottaviano degli Ottaviani, possedeva dei quadri di carattere simile, come ad esempio quello rappresentante alcune vezzose donne uscenti dal bagno. Le loro bellezze sono leggermente coperte da veli sottili; in un cantone vi è una vecchia tutta in sudore, indicando così la natura molto calda del bagno. Nello sfondo si vede un cane nell'atto di bere acqua, e non manca nemmeno lo specchio, che è per così dire come un contrassegno delle opere di Eyck.

Fin dal principio del secolo sedicesimo si trovavano simili pitture in varie città italiane. La Raccolta di Niccolò Lampognano in Milano conteneva il quadro di un negoziante e del suo servo.[2] Il filosofo Leonico Tomeo possedeva la Caccia alle lontre dipinta su tela, alta più d' un piede, con numerose figure nel fondo.[3] Nondimeno l'opera più singolare eseguita da Giovanni van Eyck è quella rappresentante il mondo, sotto forma di un cerchio, con la precisa indicazione delle longitudini o delle città, da lui dipinta per il duca Filippo di Borgogna.[4]

È molto naturale che allorquando la fama di Giovanni fu del tutto assicurata, gli si attribuissero non so-

[1] Vasari, vol. I, pag. 163; Facius, pag. 46.

[2] Anonymus Morelli, pag. 45. Vedi l'appendice.

[3] Ivi, pag. 14. Se questo quadro è autentico, esso sarebbe l'unico saggio che abbiamo della pittura di Giovanni su tela, ciò che per grandi dimensioni non era niente affatto insolito nei Paesi Bassi.

[4] Facius, pag. 46.

lamente le migliori opere della scuola e quelle che si riputavano più belle, ma il suo nome si collegò a tutti gli avvenimenti generali concernenti lo sviluppo dell'arte. La mitologia delle invenzioni precede la storia delle medesime. È vero che quella si appoggia solamente sulla tradizione; malgrado ciò non è lecito dispregiarla del tutto, non fosse altro perchè in essa si riflette il culto degli eroi dei tempi antichi. Secondo questa mitologia la forza inventiva di Giovanni van Eyck si è anche verificata nel campo della pittura sul cristallo. L'arte di smaltare su questa materia fu fino dal secolo passato attribuita a lui,[1] e si suppone anche ch'egli abbia inventato il modo di fusione del cristallo senza colore con quello colorato in due strati fusi l'uno coll'altro, e che raddoppia l'effetto delle tinte col raschiare la parte colorata, facendo riapparire quella senza colore. L'importanza decisiva di questo progresso non può esser posta in dubbio, poichè per esso si potè far di meno delle commettiture di piombo. Non siamo in grado di assicurare se e quale parte ebbe Giovanni in tale scoperta; certo è che già sul principio del secolo quindicesimo si avevano artisti che dipingevano sul cristallo.[2]

Si ricorda parimente come merito di Giovanni l'avere impiegato nella pittura le regole di prospettiva. È davvero fuori di dubbio che gli piacque di adornare i suoi quadri con sfondi di paesaggio, ai quali seppe dare una grande attrattiva, grazie al suo amore del vero

[1] Le Vieil, *Die Kunst auf Glas*, Nürnberg, 1779, 4°, pag. 64. Queste asserzioni, per le quali non si può indicare una fonte più antica che quella delle *Remarques savantes et curieuses* de M.***, Paris, 1698, pag. 81, divennero fatali per molti quadri fiamminghi antichi. Per esempio il restauro della Raccolta di Boisseré si fondò sull'opinione che tutti i quadri avevano in origine l'apparenza di pitture sul vetro, e si cercò di dar loro nuovamente questo carattere.

[2] Le finestre del Duomo di Francoforte del secolo quattordicesimo (che non vi esistono più) mostravano già dei colori di smalto.

ed alla vaporosità che trusfuse nei colori, riproducendo squisitamente il gioco caratteristico delle tinte dell'aria. Nondimeno egli fu guidato a ciò più dal sentimento innato e dal senso per i colori, che dalle regole matematiche, insufficienti allo scopo senza quelle disposizioni. Per conseguenza non sarebbe conveniente dare a Giovanni il nome d' inventore; anzi si deve andare anche più oltre, negandogli la completa conoscenza della prospettiva lineare. Si condividerà la nostra persuasione se si spogliano col pensiero le sue figure dal colorito armonico e vigoroso e si esaminano sotto il rapporto delle leggi della pittura in iscorcio, e della giusta distribuzione delle luci e delle ombre. Si può dire senza tema di esser contradetti che gl' Italiani furono i primi a sviluppare l' arte della prospettiva, ed i primi a portarla sotto una forma scientifica. Mentre di Giovanni van Eyck si può asserire solo che disegnò giustamente in quanto alla prospettiva il fondo dei suoi quadri, e che con l' aiuto dei colori riprodusse fino all' illusioue la lontananza del paesaggio, rappresentando maestrevolmente gli speciali effetti dell' aria; si può al contrario ben a ragione sostenere che la prospettiva lineare debba ad un fiorentino del secolo quindicesimo, a Paolo Uccello, i progressi principali. Il più delle volte bastò al maestro fiammingo la severa e precisa osservazione della natura fino ai più minuti particolari; ma i suoi contemporanei italiani andarono anche più oltre e non si fermarono alle singole apparenze: essi innalzarono le loro idee fino al punto da trarne regole generali e scientifiche che potevano essere insegnate, propagate e sviluppate. La mancanza di un tale metodo insegnabile, fu la causa principale della sosta nello sviluppo dell'arte della prospettiva che subentrò nel Settentrione subito dopo la morte di Giovanni. Al contrario le fati-

che costanti di condurre sempre più l'arte anzidetta sulla via dimostrativa, contribuirono in grande misura a rendere d'un tratto fiorente la pittura italiana. Nel secolo quattordicesimo l'Orcagna ed altri Giotteschi cominciarono lo studio, che considerevolmente promosso da Paolo Uccello [1] e sviluppato da Donatello, Mantegna,

[1] Paolo Uccello fu sotto tutti i rapporti la perfetta antitesi di Giovanni van Eyck. I quadri dell'Uccello sono la maggior parte eseguiti in un solo colore, in una specie di chiaroscuro con l'aiuto di terra verde. Quando colorì completamente le sue opere, o non vi riuscì affatto o vi riuscì soltanto in parte. È evidente che gli mancò il più fine senso pel colore, e raggiunse l'effetto a cui mirava solo mediante lo scorcio delle linee secondo le regole di prospettiva e la gradazione della luce e dell'ombra, cioè il chiaroscuro. Ciò si attesta dal Vasari e lo provano anche i frammenti posseduti degli affreschi di Paolo Uccello, i quali si trovano nel chiostro del convento di Santa Maria Novella in Firenze. Il Vasari (vol. III, pag. 87) loda l'arte del maestro nella prospettiva della quale prima di lui si conosceva solo quello che si era imparato a caso; tuttavia biasima nello stesso tempo il colorito dell'Uccello. Questi dipingeva: « i campi azzurri, le città di color rosso, e gli edifizi variati secondo che gli parve; ed in questo mancò, perchè le case che si fingono di pietra non possono o non deono essere tinte d'altro colore. » Il Vasari enumera anche più distesamente i meriti di Paolo per il perfezionamento della pittura: « Lavorò ancora in S. Maria Maggiore in una cappella allato alla porta del fianco che va a S. Giovanni, dove è la tavola e predella di Masaccio, una Nunziata in fresco, nella quale fece un casamento degno di considerazione e cosa nuova e difficile in quei tempi, per essere stata la prima che si mostrasse in bella maniera agli artefici, e con grazia e proporzione mostrando il modo di far sfuggire le linee, e fare che in un piano lo spazio che è poco e piccolo acquisti tanto, che paia assai lontano e largo, e coloro che con giudizio sanno a questo con grazia aggiungere l'ombre a'sui luoghi ed i lumi con colori, che fanno senza dubbio che l'occhio s'inganna, che pare che la pittura sia viva e di rilievo. » Per conseguenza vediamo in Paolo Uccello e Giovanni van Eyck separate le qualità, le quali, se fossero riunite in un quadro, gli darebbero l'apparenza della vita e del rilievo.

Le pitture di Paolo hanno il rilievo senza il colorito; van Eyck invece sa bene dare le tinte, ma non dà sempre alle sue figure rilievo sufficiente. Dobbiamo certamente salutare quest'ultimo come il primo maestro della pittura moderna, ma al tempo stesso sono anche altrettanto sicuri i meriti di Paolo Uccello per aver dato una base scientifica all'arte della prospettiva. Ed infatti, il libro di schizzi di Jacopo Bellini dell'anno 1430 ci potrà meglio di ogni altra opera dar notizia dei progressi di quell'arte in Italia nella prima metà del secolo quin-

Piero della Francesca ed altri, fu portato finalmente a termine da Luca Pacioli e Leonardo da Vinci.

L'ingegno proprio di Giovanni non è affatto adombrato dalla insufficienza delle sue conoscenze teoriche, anzi fu l'ingegno medesimo che negli ultimi anni della sua vita gli fece facilmente risolvere difficili problemi tecnici. Possediamo solo scarse notizie intorno alle vicende dell'ultimo tempo della sua vita. Se dobbiamo credere al Vasari ed al Karel van Mander, egli fu visitato nei suoi ultimi anni da Antonello da Messina, che si fece da lui insegnare i segreti della pittura a olio.

Tale relazione non è affatto avvalorata da ragioni storiche, nè sembra sia verosimile per molte ragioni di altra natura. [1]

Si suppone che Giovanni van Eyck passasse i suoi ultimi giorni ad Ypres, dove si dice lasciò non terminato un quadro a sportelli che gli era stato ordinato dall'abate di San Martino. Secondo la descrizione di Vaernewyck, il trittico rappresentava la Vergine col Bambino; ai di lei piedi vi era l'Abate genuflesso, e sugli sportelli non ancora compiuti, erano dipinti quattro simboli di Maria, e cioè: l'ardente cespuglio di spine, la pelle di Gedeone, la porta di Ezechiele, e la canna fiorita di Aronne. È abbastanza singolare il fatto che per lungo tempo fu mostrato nelle Raccolte belghe un quadro corrispondente alla descrizione sopra riferita, ma nel quale si cerca inutilmente il contrassegno della mano di Giovanni. [2]

dicesimo. Tale libro si conserva nel Museo Britannico a Londra. In un foglio aggiunto al detto libro, Rumohr potè dire a ragione, che Jacopo Bellini fu tra i primi che perfezionarono lo studio del nudo.

[1] Vasari, vol. IV, pag. 76. Van Mander, pag. 202, edizione 1617, pag. 125.

[2] Se la Cronaca dei frati bigi di Ypres fosse generalmente degna di fede, conterrebbe la più antica notizia intorno al quadro di altare

Sembra che van Eyck abbia ritenuto fino alla morte il suo posto nella Casa ducale. L'ultima annotazione nei libri dei conti del Duca riguardante il nostro pit-

di quella città (il passo in questione fu pubblicato nel *Messager des sciences, ecc.*, Gand 1825, pag. 168). Detta Cronaca dice così: « Anno 1445 heeft meester Johannes Van Eycken, een befaomden Schilder, binnen Ypre geschildert dat overtreffelyk tafereel, te welck gestelt wierdt in den choor van Sint Maertens tot een gedachtenis van den cerweerdigen heere Nicolaus Malchalopie (sic!), abt ofte proost Van Sint Maertens Klooster, die daer voor begraven liegt. » La data sbagliata ed il modo scorretto con cui sono scritti i nomi dell'artefice e del fondatore destano il dubbio circa all'antichità del documento ed alla contemporaneità della notizia. Ciononostante il detto quadro d'altare d'Ypres è altrove ben autenticato. Così è citato da Luca de Heere nella sua ode (vedi Van Mander), dove il poeta fa risaltare la rarità delle opere degli Eyck :

« Zijn werck dat was ghesocht nyt alderley Landouwen,
Daerom men weynigh meer vindt als dees Tafel jet,
Dan datmen slechs noch eene in Brugghe maech aenschouwen
En eene t'Iper noch, die doch voldaen is niet. »

Anche Vaernewyck nel suo *Nieuw tractaet*, 1562, fa menzione del quadro, e nella sua *Historie van Belgie* (pag. 133) fa una descrizione più esatta del medesimo : « In die kercke ende proostie van Sinte-Marten, wiert bewaert een tafereel, daer Ons liwe Vrouwe met haer kindekin in ghefigureert staet, ende eenen abt oft proost daer voren knieende, de deuren zyn onvoldaen, ende hebben elck troee paercken als van den bernenden Eglentier, Gedions Vlies, Ezechiels poorte, ende Aarons roede, die al op de maechdelicheyt van Maria corresponderen, wel besiens weerdich, oock ghewaeckt by meester Joannes van Eyck, welcs werc meer hemelsch dan meinschelic schynt. »

Van Mander ripete questa descrizione, ma parla del quadro come se non esistesse più ad Ypres : « daer was een tafereel. »

Un articolo nelle *Biographie des hommes remarquables de la Flandre orientale* di Mersseman, ci dà notizia delle ulteriori vicende del quadro, raccontando che fino alla fine del secolo passato rimase illeso sull'altare, che al tempo dell'invasione francese fu conservato per maggior sicurezza nel palazzo del vescovo, e che fu messo poscia all'asta pubblica insieme ai mobili del medesimo. Da quell'epoca venne più spesso sul mercato delle opere d'arte, finchè nel 1861 capitò in possesso del sig. Schollaert di Loewen. Tuttavia nessun conoscitore d'arte vi scoprirà la mano di Giovanni van Eyck. Il quadro di cui parliamo è semplicemente una copia, per quanto sorprenda che un lavoro non finito sia stato copiato. Carton e Waagen (*Handbuch der Malerei*, pag. 90) si tolgono dall'imbarazzo mettendo al posto di Giovanni il suo fratello Lamberto. Di quest'ultimo non parla alcun documento e dovrebbe esser prima provato ch'egli fu pittore.

tore con la data dell' anno 1439, ha per oggetto un pagamento fatto da Giovanni ad un miniatore e lo nomina come per l' innanzi: «paintre de monseigneur.[1] Da ciò risulta chiaro che non ha alcun sicuro fondamento l' opinione di alcuni scrittori asserenti che Giovanni fosse caduto in disgrazia del suo principe mecenate e che fosse stato alla fine destituito dal suo impiego.[2]

Come fu detto, Giovanni van Eyck morì in Brugge il 9 luglio 1440, benchè sia certo solamente che la data della sua morte cada fra l' anno 1440 e il 1441. Mentre è dubbioso il giorno stesso della morte, si posseggono più numerosi particolari circa il suo seppellimento. Giovanni fu sepolto nel camposanto fuori della chiesa di San Donaziano.

Le spese per i funerali furono molto considerevoli, e c' inducono a conchiudere che si fecero con pompa, ascendendo a 12 Livres parisis; per far suonare le campane si pagarono 24 sols parisis. Il 21 marzo 1441 (1442 secondo il nuovo stile)[3] dietro preghiera di suo

[1] 1438-39. Compte troisième de Jehan de Visen pour ung an entier, au 1er janvier MCCCCXXXVIII (1439 n. s.) au XXXI décembre MCCCCXXXIX, 1434. A Johannes van Eicke, paintre de monseigneur de Bruges pour avoir enluminé certain livre pour mondit seigneur où il y a II^c LXXXII grosses lettres et XII petites, VI francs, VI sols, VI d. De Laborde, *Les ducs des Bourgogne*, vol. I, pag. 358.

[2] Kervyn de Lettenhove, *Journal des beaux arts*, III. année, pag. 5, e Weale, *Catalogue du Musée de Bruges*, pag. 11.

[3] Vedi Weale, *Notes sur Jean van Eyck*, pag. 15, che garantisce la data 9 luglio 1440, senza però persuadere perfettamente.

I documenti sui quali si fondano le nostre notizie sono i conti del Capitolo, il cui tenore è il seguente:

« Computatio Johannis civis, canonici, de bonis fabrice ecclesie beati Donatiani Brugensis, anni 1440, facta capitulo, anno 1441.

Receptum ex sepulturis mortuorum et redemptione funeralium.

Item. — Pro sepultura magistri Johannis Eyck pictoris XII, lib. par.

Receptum ex campanis mortuorum.

Item. — Ex campana magistri Johannis Eyck pictoris XXIIII, sol. par. »

Carton ha tolto anche la notizia seguente dagli atti del Capitolo:

fratello Lamberto, la cassa fu dissotterrata e deposta nella chiesa stessa, vicino al fonte battesimale. Il suo testamento fu aperto nell' anno 1442.[1]

Non ci può recar maraviglia che l' illustre nome di Giovanni van Eyck fosse abusivamente imposto a molti quadri; ed infatti nei cataloghi di Raccolte pubbliche e private gli si attribuiscono moltissime opere nelle quali non ebbe mai alcuna parte. Ciò accadde un poco per ignoranza e spesso per cattiva intenzione, e ne seguirono perciò contraffazioni, date e designazioni false per accrescere il valore dei quadri agli occhi dei creduli.

La testa di Cristo nell' Accademia di Brugge si può ritenere come la peggiore contraffazione;[2] essa fu do-

« Eadem die (21 martii, 1441 o n. s. 1442) ad preces Lamberti fratris quondam Jo. de Eyck, solempnissimi pictoris, domini mei concesserunt quod corpus ipsius, quod jam sepultum in ecclesie ambitu, transferatur, de licentia episcopi. et ponatur in ecclesia juxta fontes salvo jure anniversarii et fabrice. «

Sul margine si legge l'annotazione :

« Concessio sepulturae Johanni pictori ». Carton, pag. 287.

[1] Dagli stessi conti del Capitolo: « 1442 » « Ex testamento Johannis Eyck pictoris XLVIII sol. par. » Carton, pag. 176.

Il suo impiego come pittore nella Casa ducale non fu occupato prima del 1449. Filippo il Buono lo conferì a Daniele Daret, di Tourney, il fratello del quale, Giacobbe, entrò nella Corporazione insieme a Rogier van der Weyden. Possediamo ancora la patente originale, che si conserva ora nel R. Archivio di Stato belga. È in questi termini; « Audiencer de nostre chancellerie, bailliés et délivrés hautement à Daniel Darest paintre nos lettres patentes (à double) queue, par lesquelles l'avont retenut nostre paintre et varlet de chambre aux honneurs, sans en prendre (aucune) chose, pour le droit de notre séel montant à cinquante et ung solz, car en faveur de luy, luy avons (donné et) quité. » Datata da Bruges 3 novembre 1449. Non si sa altro intorno a questo Daniele Daret.

[2] Brugge, Museo, N. 3. Tavola 0,32 alt., 0,26 largh. Nelle firme di Giovanni van Eyck è sorprendente che spesso indica perfino il giorno del compimento del quadro, che tale giorno cade così frequentemente nel mese di ottobre e che infine cambiano tanto in esse le linee intrecciate. Quasi sempre vi sono diverse lettere; ora sono usate quelle latine, ora quelle gotiche, rotonde e angolose, grandi e piccole. Ciò fa pensar seriamente.

nata all'Accademia nell'anno 1788 da un certo signor Busscher. È evidente che è un facsimile rimpiccolito della testa di Cristo dipinta da Giovanni van Eyck nel 1438. Non vi è nessuna traccia della mano del maestro: la maschera fredda, dura e senza vita, la mancanza d'impasto e di colori trasparenti additano un imitatore dozzinale. Si deve ora credere alla firma ed alla data, che dovrebbero pur provare l'autenticità del quadro?

Si annodarono alla data notizie biografiche, secondo che si leggeva 1420 e 1440; e da quelli che sostenevano si dovesse leggere nella prima maniera fu fondato su questo quadro il racconto del tutto apocrifo di un soggiorno di Giovanni in Anversa, alla cui Corporazione egli avesse voluto provare la sua arte mediante la detta testa di Cristo. Però con l'aneddoto cadde anche la data 1420. Nè l'altro modo di leggere 1440 ha un valore maggiore. L'intiera iscrizione è così concepita: « Als ikh kan Johēs de Eyck, inventor, anno 1440, 30 January. » Tale dicitura è straordinaria e fa sorgere i più grandi dubbi. Infatti è ammissibile che Giovanni solo nella sua età più avanzata, vale a dire quando la fama delle sue scoperte si era da lunga pezza sparsa, si desse il nome d'« inventor? » È concepibile che convalidasse i suoi diritti ad un tal titolo mediante un'opera in cui appunto i suoi meriti e la sua originalità sono meno palesi? E finalmente si può credere che Giovanni subito dopo dipinto l'eccellente ritratto di sua moglie, facesse uscire dal suo studio un quadro sì brutto? Malgrado la firma, anzi appunto per essa, si deve negare l'autenticità della testa di Cristo in Bruges.

In quanto ai quadri della Pinacoteca di Monaco che nei vecchi cataloghi passavano sotto il nome di Giovanni van Eyck, possiamo dire che quelli di San

Luca e dell' Adorazione dei Magi, con l'Annunziazione e la Presentazione al Tempio agli sportelli, appartengono alle migliori opere di Rogier van der Weyden.[1] L' altra Adorazione dei re Magi[2] deve esser posta sopra un gradino molto più basso ed è opera di un imitatore degli antichi maestri fiamminghi, che visse e dipinse nella prima metà del secolo sedicesimo.

Appartiene allo stesso tempo la Madonna nella cappella di Santa Barbara in Castelnuovo a Napoli, che venne spacciata ora per un' opera di Giovanni, ora per un' opera di Donzelli, e che si suppone contenga i ritratti di Alfonso d'Aragona e di suo figlio.[3]

Nella Galleria di Dresda, la Madonna con San Gioacchino e Sant' Anna che porge una pera al Bambino, si potrebbe bene attribuire ad uno scolaro di Giovanni van Eyck.[4] Al contrario per ragioni cronologiche, non si deve ritenere come opera sua il ritratto del Cardinale di Borbone nella cappella di San Maurizio a Norimberga;[5] e parimenti la Madonna nella Galleria Do-

[1] Monaco, Pinacoteca, Cab. III. N. 42 e 35-37. Vedi sotto van der Weyden.

[2] Monaco, Pinacoteca, Sala I, N. 45. Tavola, figure metà del naturale: 3. 10 alt., 5. 1 3 largh. Acquistata nel 1816 dal conte Rechberg è ora attribuita a Gerhard Horebout a causa della somiglianza con una composizione che è battezzata col suo nome, e che si trova nel codice Grimani a Venezia.

[3] Secondo Mündler (Cicerone, pag. 855) non si può ritenere in genere che sia lavoro di un maestro, e nell' insieme è molto meschino, benchè abbia qualche reminiscenza dei lavori di Raffaello, di Leonardo e di alcuni artisti neerlandesi.

[4] Dresda, Galleria, N. 1714. Tavola 0,65 alt., 0,48 largh. Il monogramma somiglia ad un tozzo Ab gotico. Nell'*Abbecedario pittorico* del Guarienti, 1753, all'articolo Abeyk si sostiene l'esistenza della data 1416, che presentemente non è più visibile. Waagen (*Handbuch*, pag. 94) ha senza sufficiente ragione attribuito il quadro a Petrus Cristus.

[5] Catalogo della cappella di San Maurizio, N. 22. Tavola, 1. 1 alt., 10 largh. Proveniente dalla Raccolta di Boisserée; è fortemente ritoccata.

ria a Roma deve essere stata dipinta nel secolo sedicesimo.[1]

Anche la Deposizione dalla Croce nella Galleria del Belvedere deriva evidentemente da una scuola olandese posteriore. A parte la falsa denominazione, non si possono avere che parole di lode per questo piccolo quadro; i colori sono finamente sfumati e le particolarità sono così bene eseguite che ridonderebbero ad onore di qualunque maestro.[2]

I cataloghi della Galleria del Belvedere nominano eziandio Giovanni van Eyck come il pittore di una piccola Madonna che allatta il Bambino. Maria vestita nel modo tradizionale, con una corona sul capo, sta ritta innanzi ad un trono gotico sostenuto da leoni. Le tinte bigie della carnagione, il modellato meschino, la minore finezza del pennello non fanno certo pensare a Giovanni, benchè il Bambino ricordi specialmente la sua maniera. Perciò non è errata l'opinione che ascrive questo quadro ad uno dei suoi imitatori.[3] Lo stesso si può dire del quadro di Santa Caterina che, come già fu osservato, venne abusivamente attribuito a Uberto van Eyck.[4] Nelle raccolte di lord Dudley e del signor Baring a Londra, si conservano due tavole che evidentemente formavano in origine gli sportelli di un trittico

[1] Roma, Galleria Doria, N. 17.

[2] Vienna, Belvedere, secondo piano, stanza II, N. 12. Tavola 1. 1 alt., 8 $1/2$ largh. Maria sostenuta da Giovanni apostolo, Nicodemo, Giuseppe d'Arimatea e quattro donne piangono la morte di Gesù.

[3] Vienna, Belvedere, secondo piano, stanza II, N. 18. Tavola 7 alt., 4 $1/2$ largh. eseguita a guisa di miniatura. Nella cornice architettonica del quadretto è dipinto in alto Dio Padre, in mezza figura, ed ai lati vi sono Adamo ed Eva di color bigio ad imitazione delle opere di scultura. Waagen (*Kunstdenkmäler in Wien*, vol. I, pag. 183) crede che sia opera di Rogier van der Weyden.

[4] Ivi, N. 22. 7 alt., 4 $1/2$ largh. Fa simmetria col quadro precedente.

e che ora sono separate. Il quadro del conte Dudley rappresenta l' interno di una cattedrale, dove dice messa un sacerdote che sta in atto di elevare l'ostia alla presenza dei devoti. Probabilmente si è voluta figurare la messa di San Gregorio. L'architettura e gli accessori sono le cose meglio fatte dall'artista. È vero che i contorni delle figure sembrano tracciati con sicurezza, ma l'esecuzione è molto monotona e nulla mitiga il forte contrasto fra le ombre rosse e le pallide luci. Sul rovescio della tavola è rappresentato in un solo colore un vescovo. [1]

L'altra tavola posseduta dal signor Baring rappresenta Sant'Egidio nell'atto di estrarre una freccia dalla schiena della sua cerva prediletta. Un principe, accompagnato da un vescovo, si prostra vicino al Santo ed implora da lui perdono per l'uccisione della bestia. Nell'atteggiamento delle figure, nel disegno, nelle mani corte e alquanto contratte v'è un'evidente affinità fra i due quadri, sebbene in quello di Sant'Egidio il colorito abbia più sostanza ed un tono più freddo. Quest'ultima circostanza è forse dovuta all'essere stato tolto un lustro rossastro con cui i successori di van Eyck si dilettarono di ricoprire le superfici per raggiungere così la forza del colorito, per la qual cosa altri mezzi erano a disposizione del maestro. Dietro questa tavola è dipinto in chiaroscuro San Pietro. [2] Malgrado che le due tavole predette presentino alcune differenze tecniche, tuttavia ciò non diminuisce la probabilità ch'esse siano della stessa mano. Ed infatti non è raro osservare negli scolari dei van Eyck un cambiamento della tecnica sullo

[1] Dudley-House, per l'addietro nell'Egyptian Hall. Tavola 23 $1/2$ alt., 17 $3/4$ largh. con un monogramma nel rovescio simile ad un P.

[2] Londra, Baring, tavola 23 $1/4$ alt., 17 $3/4$ largh. Fu comprata nel 1854 dalla Raccolta di T. Emerson.

stesso quadro. Anche le stesse dimensioni attestano che ambedue le tavole facevano parte di un trittico, e le somiglianze di maniera attestano pure che furono dipinte nello stesso tempo da un imitatore posteriore dei fratelli van Eyck.

Nella preziosa raccolta di ritratti in Stafford-House, si trova un busto dipinto di un uomo in cappa nera ed in veste brunastra fermata con una gemma, sotto la quale è visibile un giustacuore bianco. Detta figura spicca sopra un fondo verde e sta come se guardasse fuori di una finestra. Nel rovescio della tavola è dipinto un ornato stemma circondato da fiamme e col motto: « Nul ne si frote. » Secondo questo motto e secondo un'incisione esistente nell'opera di Montfaucon, fu riconosciuto nel ritratto il bastardo di Borgogna, Antonio, fratello naturale del duca Filippo. Dice il Planché, al quale dobbiamo questa scoperta, che il bastardo aveva dai quaranta ai cinquant'anni quando si fece ritrarre, e seguendo le date della sua nascita e morte, ne deriva la conseguenza che il quadro fu dipinto press'a poco fra il 1465 ed il 1467, vale a dire venticinque anni dopo la morte di Giovanni van Eyck.[1] Il quadro, sotto il rapporto tecnico, s'accorda perfettamente con questo computo, e ci mostra un pittore che si affaticò di riunire la maniera di Eyck con quella di Memling. Nella galleria di Dresda abbiamo una copia di questo ritratto che viene attribuita a Memling.[2]

Una piccola tavola nella galleria Liechtenstein a Vienna, rappresentante l'Elevazione dell'Ostia, ha tutti

[1] Il Planché (*Archeologia, appendice* al vol. XXVII) cita alla pag. 142 la *Monarchie française* di Montfaucon.

Si suppone che il quadro appartenesse prima al conte Sierakowski in Varsavia.

[2] Dresda, N. 1719, tavola 0,415 alt. 0,355 largh.

i caratteri di una pittura tedesca del secolo sedicesimo, benchè vada sotto il nome di Giovanni van Eyck.

Si avvicina anche allo stile di Memling la Madonna col Bambino, che dalla Raccolta di Wallerstein nel palazzo di Kensington fu portata nella Galleria Nazionale di Londra.[1]

Maria con l'Arcangelo Gabriele della Raccolta del principe Hohenzollern in Sigmaringen, è certamente di origine neerlandese, ma non ha alcun segno per poter attribuirla a Giovanni van Eyck.[2]

Colui che con più ragione può esserne riconosciuto autore è Gerard David di Brugge, uno degli ultimi maestri della scuola, la cui carriera artistica comincia soltanto sulla fine del secolo quindicesimo.

È noto che l'industria della tessitura degli arazzi nella parte meridionale dei Paesi Bassi raggiunse la più alta perfezione nel tempo medesimo in cui la scuola degli Eyck godè maggior fama. Furono tessuti nelle fabbriche della Fiandra i magnifici tappeti che coprivano le pareti dei palazzi, e che anche al presente attraggono non solo per la loro dimensione e la pura bellezza del lavoro, ma eziandio per la varietà delle cose rappresentate e la vaghezza dei colori. La storia biblica, la leggenda, il romanzo cavalleresco e la poesia allegorica fornirono le scene e le figure che popolavano gli arazzi a delizia degli occhi dei possessori. L'ampia pittura rammenta i particolari del cronista o, se vogliamo, l'epica poesia: la

[1] Londra, Galleria Nazionale, N. 709. Tavola 16 alt., 11 1/4 largh. Il Bambino nudo siede sopra un guanciale bianco che sta sopra una tavola dinanzi alla Madonna. Nel fondo si vede una tenda.

[2] Sigmaringen, Museo principesco degli Hohenzollern, N. 2 e 4. Tavola 0,76 alt., 0,61 largh. proveniente dalla Raccolta Weyer in Colonia, dove si attribuiva a Giovanni van Eyck. Il Consigliere di Corte Lehner l'attribuisce giustamente (nell'ottimo catalogo del Museo) a Gherard David.

rappresentazione di un avvenimento continuata su parecchi arazzi, in maniera da formarne delle serie essendo l'uno in correlazione con l'altro, ricorda le composizioni cicliche nelle quali ebbe sì grandi successi la pittura murale in Italia. Dato lo stretto legame fra il lavoro manuale artistico e l'arte medesima, non si può menomamente dubitare che i cartoni per gli arazzi così ricchi di figure non fossero preparati dalla mano di un artista.

Ed infatti varî segni caratteristici del concetto e della rappresentazione, la maniera simile ai ritratti, la predilezione per riprodurre la vita esterna, la ricchezza nelle particolarità di paesaggio, fanno conchiudere che la scuola degli Eyck vi abbia cooperato. Perciò non è improbabile che partecipasse perfino lo stesso Giovanni van Eyck ai disegni degli arazzi e dei ricami che il Duca aveva ordinati. Parimenti si può supporre che derivi da Giovanni van Eyck l'ornamento di figure sulle pianete che furono regalate dal Duca quando fu fondato l'Ordine del Toson d'oro.[1] Naturalmente non si può

[1] Manca di rigoroso fondamento storico l'asserzione che il « burgundischer Messornat » che si trova nel tesoro imperiale di Vienna, fosse lavorato a bella posta per l'Ordine del Toson d'oro e cioè nel 1429 appena avvenne la sua fondazione. È certo solamente ch' esso fu adoperato nelle feste dell'Ordine e porta l'impronta del secolo quindicesimo. Vi sono tutte le vesti d'uso nel culto cattolico, e possediamo una completa cappella consistente nella pianeta, in tre piviali da coro, in due dalmatiche ed in due paramenti d'altare. Secondo Sacken la tecnica è dappertutto la stessa.

Trasversalmente si vedono dei fili d'oro che due a due sono ricamati con borra di seta. I fili d'oro formano il fondo, la seta colorata dà il disegno. Le ombre sono ricamate più fittamente, le luci con parsimonia e ricevono dall'oro uno splendore particolare. Fu lasciato uno spazio bianco per le parti delle carnagioni, che sono ricamate a punto spianato con seta fine.

Tutte le vesti sono coperte di figure; se ne contano in tutto 278. Sulla pianeta, paramento da messa, vi sono il Battesimo di Gesù e la Trasfigurazione, e poscia varie glorie d'Angeli in adorazione disposte concentricamente. Sui piviali sono effigiati Gesù, San Giovanni Battista, Maria e al disotto sempre glorie di Angeli e Santi. Le dalmatiche

scoprire nulla di più preciso, nè in genere distinguere la parte speciale ch'ebbe ciascun artista in opere che, appunto per essere prodotte meccanicamente, hanno molto perduto della più fine impronta personale. Tuttavia l'esame degli arazzi che ancora possediamo in gran numero, è sempre di molta utilità per la conoscenza dell'esercizio dell'arte nei Paesi Bassi. [1]

o abiti da levita contengono le schiere celesti in singole figure o gruppi più piccoli; ed infine i due paramenti d'altare hanno come quadro principale la Trinità e lo Sposalizio di Santa Caterina.

È abbastanza certo che i disegni, secondo i quali lavorarono i ricamatori, non sono di una mano sola; al contrario è impossibile distribuire tali disegni secondo i vari maestri. Stando a ciò che dice Wagen (*Kunstdenkmäler in Wien*, vol. II, pag. 408) vi è almeno ragione di attribuire i cartoni della pianeta a Giovanni Eyck e quelli dei piviali a Rogier van der Weyden. Quest'opinione è invalsa per il pregiudizio che Rogier fosse uno scolaro di Giovanni. L'ornato borgognone fu riprodotto in 12 fotografie dal Museo austriaco. (Vedi Sacken nelle *Comunicazioni della Commissione centrale a Vienna*, 1858, pag. 113).

[1] Riguardo agli arazzi tessuti, che formarono nei secoli quindicesimo e sedicesimo il principale oggetto dell'industria artistica della Fiandra, il materiale si è grandemente accresciuto fino dalle « Anciennes tapisseries historiées; Parigi 1838 di Achille Jubinal. » Cominciato tale materiale in modo molto promettente dalla pubblicazione fotografica del Laurent per il tesoro degli arazzi di Madrid, è possibile adesso di paragonare, secondo lo stile, le singole arazzerie e di determinarle dal lato storico con più precisione che non lo fu fino ai nostri giorni.

Delle arazzerie conservate nel Museo di Cluny a Parigi, appartengono solamente al periodo degli Eyck quella rappresentante il Figliol prodigo e l'altra con l'allegorica Nave della vita.

Di maggiore importanza sono alcuni arazzi trovati in Roma negli ultimi anni. Förster (*Denkmale*, V vol.) ne ha pubblicato uno conservato nella sagrestia di San Pietro in Vincoli. Rappresenta la Madonna in un prato fiorito; sul grembo ella tiene il Bambino nudo, circondato da Santi e da Angeli che suonano: sui dinanzi sta Giuseppe genuflesso, in fondo si vedono dei pastori con le cornamuse e le zampogne. La composizione bene ordinata mostra l'artista valente, ma la stessa riproduzione meccanica del disegno non ha potuto del tutto ritrarre la fine espressione delle teste. Una produzione artistica di molto maggiore importanza è l'arazzo che fu trovato dieci anni fa arrotolato nella soffitta di S. Maria Maggiore in Roma, e che nel 1869 fu esposto nell'Ospizio di San Michele di quella città. Sul grembo della Madonna siede il Bambino vestito, che tenendo nelle mani un

Oltre Uberto e Giovanni van Eyck, si diedero all'esercizio della pittura due altri membri della famiglia. Primieramente dobbiamo far menzione della sorella Margherita, che van Mander ampollosamente esalta, dicendo che come spirituale Minerva disprezzò tanto Lucina che Imeneo,[1] poichè, da quanto si dice, essa entrò in una comunità di monache in Gent, morì subito dopo Uberto e fu seppellita accanto a lui. Non è impossibile ch'essa esercitasse la miniatura con più zelo e successo che la pittura su tavole. Nemmeno una delle tavole che vengono attribuite a Margherita si può ritenere come autentica,[2] ed oltre a ciò nessuna è degna di grande attenzione: sono lavori eseguiti con diligenza, ma secchi

grappolo d'uva ne spreme il succo in un calice che gli presenta una donna inginocchiata. Quattro Angeli stanno in semicerchio intorno al gruppo principale, mentre ai lati, a destra ed a sinistra, chiudono la scena due figure maschili in costume moderno, benchè si possa supporre che rappresentano dei Profeti. Il tutto poi è circondato da un fregio di frutta con molteplici colori.

L'origine di quest'arazzo, di cui fu presa la fotografia in Roma, potrebbe tuttavia cadere non prima degli ultimi decenni del secolo quindicesimo, e non immediatamente nel periodo di van Eyck.

In Madrid si contrassegna col nome di van Eyck una serie d'arazzi rappresentanti episodi tolti dalla vita di Maria (Laurent, 524, 528). La composizione è disposta secondo il modo della *Biblia pauperum*, e sono messe in confronto scene e personaggi dell'antico Testamento con rappresentazioni del nuovo Testamento. Il tempo di quelli arazzi (il F. 524 con la Natività di Cristo come quadro di mezzo ha il carattere più antico) potrebbe cadere nella prima metà del secolo quindicesimo, mentre alla seconda metà appartengono ambedue le serie con molti colori, ed ancor più perfezionate; la Vita di San Giovanni Battista e la Storia di Bathseba, la quale ultima è trattata del tutto in leggiadra forma romanzesca. È scabroso l'attribuirli ad un determinato maestro. Gli arazzi rappresentanti scene tolte dalla Passione e che portano il nome di Rogier van der Weyden furono eseguiti nel secolo sedicesimo. Nella vita del detto pittore si tratterà degli arazzi di Berna, che sono parte del bottino delle guerre di Borgogna.

[1] Van Mander, pag. 199, edit. 1617, pag. 123; Vaernewyck, pag. 119; Weale, Beffroi II, pag. 212.

[2] In Londra, Galleria Nazionale, N. 708. Le viene attribuita una piccola Madonna (mezza figura 7 $^3/_4$ alt., 6 $^1/_2$ largh.)

e freddi. Si crede anche che abbia messo la sua mano nelle miniature del famoso Breviario del duca di Bedford, ora nella Biblioteca Nazionale a Parigi, benchè tale credenza si fondi sulla semplice congettura. Nondimeno, a chiunque appartengano, tali miniature meritano una più minuta ed esatta descrizione che ci proveremo a dare qui sotto.

Il Breviario contiene 45[1] grandi miniature e 4300 piccole. Secondo un'annotazione nel Calendario precedente per il mese di febbraio, sembra che l'opera sia stata cominciata nel 1424, cioè solamente due anni prima della morte di Margherita, che si calcola avvenuta nel 1426. Tale Breviario si eseguiva ancora nell'anno 1433, poichè sopra un foglio vediamo gli stemmi uniti di Bedford e Lussemburgo. Ma lo sposalizio del duca di Bedford con Jacqueline, figlia di Pietro di Lussemburgo, seguì nell'anno suddetto. Il lavoro rimase incompiuto, probabilmente per la morte del Duca, che avvenne in Rouen nel 1435.

La prima grande miniatura si trova sull'ottava pagina e misura pollici 5 $^1/_2$ per 3 $^1/_8$ di larghezza. Il soggetto è Dio Padre e Cristo adorati dai Santi dell'antico Testamento. In alto a destra sta seduto Gesù con la corona di spine e la croce; sotto a lui è rappresentato Dio Padre in trono dentro un cerchio di raggi d'oro e circondato da Angeli verdi e rossi. Sul dinanzi, sopra un prato fiorito, dal quale si ha la veduta di un verziere e più lungi all'orizzonte quella di colline rocciose, stanno inginocchiati a sinistra Abramo, Isacco e Giacobbe; a destra Mosè, David ed il profeta Malachia. Abramo ha un manto

[1] Breviarium Sarisberiense, N. 273 MSS. Parigi, Catal. La Vallière, Parigi 1789, N. 569. « Regula pro anno bixsestili et incepit secundum computationem Romanae curiae anno Domini quadrigentesimo vigesimo quarto et finit lettera dominicalis A » si legge sul 2° foglio del Calendario che precede il libro delle preghiere.

turchino intessuto d'oro, una cappa bianca ed una tunica pure d'oro cinta alla vita. Isacco è vestito di un manto rosso orlato di verde sopra una sottoveste turchina; Giacobbe di una tunica verde e di un manto color di rosa foderato di stoffa turchina chiara e bianca. Tanto Isacco che Giacobbe hanno il capo scoperto. Mosè ha sulla testa una specie di acconciatura terminante a punte; porta una sottoveste d'oro tenuta ferma da una cintola ed un manto turchino con orlo bianco. David con corona in capo è avvolto in ermellino e porpora, e finalmente Malachia è vestito di tunica color di rosa e manto turchino.

La tradizione e l'usanza possono bene avere influito alquanto nella scelta dei colori dei vari abbigliamenti; però rimane sempre singolare la disposizione chiara e trasparente dei colori nell'insieme. Non manca alle teste il carattere energico e l'espressione dignitosa ed intelligente; anche le mani sono proporzionate. In genere il piano ed il concetto mostrano un artista che si trova sulla buona via per progredire sempre più. L'esecuzione non è uniforme anche nelle teste, benchè Abramo abbia lineamenti molto piacevoli; il panneggiamento si mostra largo e pesante, senza essere, è vero, sopraccarico di pieghe, ma non è del tutto senza angoli taglienti. Le tinte della carnagione sono date con molta cura ed hanno la trasparenza desiderabile. Il confronto col pittore della Bibbia di Parigi[1] non riesce sfavorevole a quello del Breviario di Bedford; gli Angeli che aleggiano intorno a Dio Padre tradiscono il carattere della scuola degli Eyck. L'ornamento che circonda la miniatura è oltremodo splendido ed animato da molte figure; le molte luci si sono fatte spiccare con

[1] Bibbia Sacra. Bibl. parigina, N 6829.

l'oro. Appiè della miniatura vi è lo stemma del duca di Bedford.

La grande miniatura seguente (pag. 57) rappresenta la Nascita di Cristo, ed è seguita da parecchi piccoli quadri (pag. 81, 82, 83, 84, 97) di minor valore. Alla pag. 106 incontriamo nuovamente una grande miniatura: l'Adorazione dei Re Magi. L'esecuzione, diversa da quella della prima pittura, mostra nel panneggiamento e nel velo che ricopre il capo della Madonna, delle reminiscenze della scuola di Colonia; le pieghe sono più angolose, la veste del Re inginocchiato è eccessivamente coperta d'oro. Dalla pagina 106 alla pagina 183 fu lasciato vuoto lo spazio per piccole miniature, ed è soltanto terminato l'ornamento d'arabeschi. Manca pure tale ornamento su parecchi fogli seguenti, sui quali solamente il calligrafo esercitò la sua arte. Più avanti, alla pag. 199, tanto lo scritto che l'ornamento appaiono provvisoriamente indicati da punti, ma le piccole miniature sono completamente eseguite. In queste si vede una mano più recente; esse sorprendono per le rotture rigide delle pieghe, per la profusione dell'oro, e sono decisamente meno importanti di quelle considerate fino ad ora. La pittura più grande (pag. 213) che rappresenta l'Ingresso di Cristo in Gerusalemme, è parimenti di minore importanza, e si può supporre che sia opera del medesimo artista che dipinse le migliori miniature più piccole. Nelle figure predomina un tono rossastro con forti lumi ed ombre turchino-verdastre, nel rimanente sono di un'espressione poco significativa. La seguente grande miniatura, le Donne alla tomba di Gesù (pag. 228), è della stessa mano. Seguono poscia di nuovo dei fogli in parte solamente scritti ed in parte solo ornati di piccole pitture, finchè alle pagine 270 e 278 vediamo due grandi mi-

niature, probabilmente abbozzate dallo stesso pittore. Le numerose miniature più grandi e più piccole da quella pagina alla 544 non raggiungono la media più bassa dei fogli precedenti. La miniatura dell'ultima pagina rappresenta la Morte di Maria. Ella giace sopra un letto a ruotelle circondato dagli Apostoli; la sua anima ascende in cielo fra i canti ed i suoni degli Angeli, e là riceve la corona dalle tre Persone divine circondate da Angeli rossi danzanti. La disposizione di questi tre gruppi che s'elevano l'uno sopra l'altro, merita lode; tuttavia il disegno ed il colorito sono del tutto differenti da quelli del primo foglio. Altre due grandi miniature si trovano nelle pagine 567 e 618, l'ultima delle quali rappresenta la Vergine in trono nell'atto di ricevere la benedizione da Dio. Anche qui si vedono molti gruppi l'uno sull'altro: sotto la Madonna vi sono i Patriarchi disposti in cerchio, più sotto dei Santi accompagnati ciascuno da un Angelo custode, e finalmente nella parte più bassa si trovano disposte artisticamente in schiera alcune Sante. Le piccole miniature proseguono fino alla pagina 649; gli ultimi fogli del codice (fino alla pag. 711) sono privi di qualsiasi ornamento.[1]

Oltre a Margherita, viene annoverato fra i pittori il fratello più giovane, Lamberto, e ciò a causa di una tradizione disputabile. È solamente certo che nel 1431 egli attese ad alcuni affari per ordine del Duca[2] e che

[1] Waagen (*Kunstdenkmäler in Wien*, vol. II, pag. 40) paragona al Breviario di Bedford le « chroniques de Jerusalem abregiés » scritte per Filippo il Buono e che ora si trovano nella Biblioteca imperiale a Vienna. N. 2533 (17 fogl. fol.)

[2] In Gachard, *Rapport sur les archives de l'ancienne chambre des Compts de Flandres à Lille*, pag. 268, si trova il seguente estratto dai conti: « 1431 a Lambert de Hech frère de Johannes de Hech paintre de MdS. pour avoir esté à plusieurs foiz devers Mf. pour aucunes besognes que MS. vouloit faire. VII. l. IX sols. » Da ciò ar-

nel 1442 curò il trasporto del cadavere di suo fratello Giovanni dal camposanto alla chiesa.

La vedova di Giovanni van Eyck pagò ancora l'affitto due anni dopo la morte di suo marito, e poscia vendette la sua casa. Essa viveva ancora nell'anno 1445, come risulta dalla sua partecipazione ad una lotteria, [1] e morì circa l'anno 1448, nel quale la sua figlia Lyennie (Lievine) si ritirò in un monastero della sua città natale di Maaseyck. [2] Verso la metà del secolo quindicesimo pare fosse già completamente dispersa la famiglia di Giovanni e subito dopo estinta l'intera stirpe. [3] Nondimeno rimase vivo il ricordo di Giovanni van Eyck, poichè ancora nel secolo sedicesimo si leggeva l'epi-

guirono Carton (*Les trois frères Van Eyck*) e Waagen (*Handbuch*, pag. 90) che anche Lamberto esercitasse la pittura, ed in mancanza di un'opera autentica, gli viene attribuita quella di Giovanni van Eyck lasciata incompleta (vedi più indietro) ad Ypres. La parola « paintre » nel ragguaglio del conto si riferisce, secondo la nostra opinione, solamente a Giovanni; che sotto « besognes » si debba intendere esecuzione di quadri sembra poco credibile.

[1] Dai libri di conti di San Donaziano in Bruges, nel *Messager des sciences et des arts*, Ghent, 1824, pag. 51 : « 1444-45. Receptum anno 1445 vidua Joannis de Eycke XXX, sol. par. »

[2] « A Lyennie van der Eecke fille de Jehan Van der Eyck jadis paintre et varlet de chambre de MdS. lui a fait pour une foiz pour Dieu et aulmosne, pour soy aidier à mettre religieuse en l'église et monastère de Mazeck en pays de Liège.... XXIIII livr. » Conti del tesoriere G. Pouppet negli anni 1448-49, in De Laborde, vol. I, pag. 395.

[3] Carton ha pubblicato negli *Annales de la Société d'émulation de Bruges*, tom. V, 2e série, pag. 260, anche le notizie seguenti intorno agli Eyck nei Paesi Bassi: « Un Claeys van der Eyck era membro della corporazione degl'illuminatori e legatori di libri a Brugge nel 1458-59, un Hendric van der Eech negli anni 1481-82. Nel 1346 è nominato come esattore dell'ospedale di San Bavon in Gent un Giovanni van Hyke. Anche nella Casa stessa del duca di Borgogna è molto frequente il nome Eyck. Nei conti pubblicati da De Laborde (vol. I, pag. XXXVII) s'incontra un « Jehan von Heck escuier, 1427, un mercante di cavalli » Hayne van Heyk, 1434, Enrico Deick e Simone van der Eyke, coltellinaio 1435, e via di seguito. Anche presentemente non è raro nel Belgio il nome di van der Eycken.

taffio seguente sopra un pilastro della chiesa di San Donaziano a Brugge:

« Hic jacet eximia clarus virtute Joannes,
In quo picturae gratia mira fuit;
Spirantes formas, et humum florentibus herbis
Pinxit, et ad vivum quodlibet egit opus.
Quippe illi Phidias et cedere debet Apelles;
Arte illi inferior ac Polycletus erat,
Crudeles igitur, crudeles dicite parcas,
Quae nobis talem eripuere virum.
Actum sit lacrymis incommutabile fatum;
Vivat ut in coelis jam deprecare Deum. »[1]

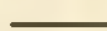
Durante tre secoli si celebrarono annualmente, nel mese di luglio, nella chiesa di San Donaziano a Brugge delle messe di requiem per l'anima del defunto. Era stato stabilito un fondo annuale di 34 grossi per tali messe, finchè al tempo della rivoluzione francese si confiscò la rendita e la pia usanza fu perciò dimenticata.[2]

[1] Van Mander, pag. 203; Vaernewyck, pag. 119.
[2] Delepierre, *Galerie d'artistes Brugeois;* Bruges 1840, pag. 14.

—

CAPITOLO QUARTO

PETRUS CRISTUS



Nell'albero genealogico disegnato dagli storici dell'antica arte neerlandese, essa è fatta derivare esclusivamente dai fratelli van Eyck e contrassegna quali loro scolari quasi tutti i noti pittori dei Paesi Bassi del secolo quindicesimo. Però la stessa circostanza che quegli scolari lavorarono in varie città, come a Tournai, Bruxelles, Gent, Lovanio, ecc., è in forte contradizione con la credenza che lo sviluppo dell'antica pittura neerlandese avesse origine da un unico punto e che discenda da una sola linea. Per la migliore intelligenza possiamo anche considerare l'analogia che si riscontra fra la vita politica e gli avvenimenti dell'arte olandese posteriore. Il federalismo delle provincie neerlandesi, l'autonomia delle numerose città non si fondano affatto sopra alcun meccanico principio amministrativo, ma sono la forma naturale in cui il genio nazionale neerlandese appagava i suoi interessi di Stato. Per questa ragione non sono anche tali interessi disgiunti dalla cultura e ne promuovono anzi lo sviluppo in circoli locali più o meno isolati. Con quanta gloria e potenza si possa spiegare l'arte in tali circoli minori di cultura che s'innalzano

gli uni vicini agli altri ed hanno solo comuni dei singoli punti di contatto, ce lo mostra l'esempio dell'Olanda nel secolo diciassettesimo. E noi abbiamo tutte le ragioni per ammettere che non sia stato altrimenti nelle città neerlandesi durante il secolo quindicesimo. Ciò che almeno si sa di fatti sicuri non è contrario a quanto ammettiamo, e vi sono di più molte apparenze e supposizioni che appoggiano la nostra opinione. Così ad esempio è stabilito con bastante esattezza il fatto che van der Weyden, annoverato da Fazio fra gl'immediati scolari di Giovanni van Eyck, pervenne con le sue fatiche ad un eminente grado d'importanza fra gli artisti neerlandesi senza essere stato in relazioni di dipendenza con i maestri di Gent o di Brugge. È vero che Ugo van der Goes dimorò per alcuni anni a Brugge, nondimeno scelse Gent come teatro principale della sua attività. E se ci è dato di arguire della sua maniera di dipingere dal quadro d'altare dell'ospedale di Santa Maria Nuova a Firenze, dobbiamo dire ch'egli si abbandonò esclusivamente ad un sentimento realistico, senza che si possa notare una più forte propensione verso uno dei suoi contemporanei o predecessori. In quanto a Gherardo van der Meire, membro della corporazione di Gent, benchè ne conosciamo la vita esterna, non siamo tuttavia in grado di attribuirgli dei quadri distinti con perfetta sicurezza. Egli passa, per così dire, per voce comune come autore di una serie di quadri nei quali si possono tutto al più scoprire influenze molto leggere degli Eyck. Finalmente anche Justus van Ghent appare, per quanto lo conosciamo, come un naturalista del tipo comune. Parimenti si deve aver riguardo alla circostanza che, ad eccezione di van der Weyden, nessuno dei pittori suddetti avrebbe esercitato per lungo tempo la sua arte prima dell'anno 1450; oltre di che essi vis-

sero sino alla fine del secolo, escludendo così ogni immediato rapporto con Uberto e Giovanni van Eyck.

Un solo pittore ha fondato diritto d'essere salutato come scolaro di Giovanni van Eyck, cioè Petrus Cristus, che imita il suo maestro nell'esecuzione tecnica ed in una certa predilezione per una tinta carica nella carnagione e nelle vesti. I lineamenti del volto delle sue Madonne e dei suoi Bambini fanno supporre ch'egli ben conosceva i modelli che servirono per i quadri di Giovanni van Eyck, e possiamo anche provare che Petrus adoperò gli arnesi nello studio del maestro, come anche i tappeti, gli arazzi ed altri accessori. Sul quadro colla Madonna nel Museo Städel a Francoforte, Cristus dipinse un tappeto turco che trova il suo preciso riscontro nella Madonna di Lucca, opera di Giovanni van Eyck, conservata nello stesso luogo: come pure le figure di Adamo e d'Eva dipinte sui sostegni del trono sono simili a quelle sulla tavola d'altare di Gent.

Secondo le ricerche più recenti, Cristus era figliuolo di un tal Pietro di Baerle presso Deynze, e si comprò la cittadinanza di Brugge il 6 luglio 1444.[1] Per l'addietro la sua data di nascita fu stabilita anche alla fine del 1400, leggendosi l'anno 1417 sul suo quadro della Madonna a Francoforte; quando peraltro si trovò che la cifra 1 deve riferirsi ad un restauro moderno e che in verità vi si vede il resto di un 4 primitivo, allora fu detto che Cristus appertiene al secolo quindicesimo.

Naturalmente con ciò cadde anche la ragione di annoverarlo fra gli scolari di Uberto col quale non ha la minima affinità. Piuttosto si potrebbe concludere dalla sua maniera di dipingere, che vi sia qualche con-

[1] Vedi i documenti in Beffroi, vol. I, pag. 236.

nessione con quelle delle scuole del Reno. Ed infatti si divulgò anche l'opinione che Petrus Cristus fosse la stessa persona che col nome di Cristoforo dipinse, nel 1471, un quadro d'altare per la Certosa di Colonia.[1] La probabilità di tale opinione non può certamente essere contestata, ma nient'altro che come semplice probabilità; ciò che è sicuro è, che Petrus Cristus visse per circa mezzo secolo in Brugge godendo la cittadinanza di quel luogo.

Stando ai documenti fornitici da De Laborde,[2] Cristus non fu inscritto nella Corporazione di San Luca a Brugge prima dell'anno 1450, tuttavia nel 1446 dipinse il ritratto di Edoardo Grimston, inviato del re Enrico VI alla Corte di Borgogna; il qual ritratto è ora posseduto del conte di Verulam. Nell'anno 1447 fece (secondo la data corretta) la Madonna che si trova nel Museo Städel, e, giusta le iscrizioni, dipinse nel 1449 un quadro d'altare più grande per la Corporazione degli Orefici in Anversa. Le sue opere furono anche esportate all'estero: nel Museo di Berlino si conservano i frammenti di un trittico con l'inscrizione 1452, che furono trovati in un convento a Burgos.[3] Circa l'anno 1454 fu mandato a Cambrai dal conte d'Etampes per

[1] Vedi J. J. Merlo, *Nachrichten von dem Leben und den Werken kölnischer Künstler;* 8°, Colonia 1850, pag. 82 e seguenti, nonchè l'altra opera dello stesso autore, *Meister der altkölnischen Malerschule;* 8°, Colonia 1852. Nell'ultimo libro pubblicò un brano, riferentesi a Cristoforo, tolto da una Cronaca posseduta dal bibliotecario Pape a Bonn avente per titolo: *Chronologia Carthusiae Coloniensis.* Il brano è del tenore seguente: «A.° 1471. Ipso anno tabula altaris S.S. angelorum a. M. Christophoro egregiis picturae coloribus fuit adumbrata.» Non possediamo il quadro che deciderebbe senz' altro la questione.

[2] De Laborde, *Les ducs de Bourgogne. Table alphabétique,* pagina 552 e seguenti.

[3] Waagen nel *Deutsches Kunstblatt,* 1854, pag. 65, fa la storia dell'acquisto di questo quadro.

fare tre copie di una Madonna miracolosa che era stata recentemente trasportata da Roma a Cambrai, e che era in grande venerazione perchè creduta opera di San Luca.[1] Secondo documenti contemporanei, tanto Petrus Cristus quanto sua moglie si iscrissero ad una Confraternita di Brugge nel 1462.[2] Nei conti municipali degli anni 1463 e 1467 si fa menzione ch'egli lavorò e poscia restaurò l'albero di Jesse per la processione annuale in onore del Prezioso Sangue.[3] Nel 1469 Cristus appartenne ai « notabili » della Corporazione, e nel 1471 fu tra i sottodecani che fecero da arbitri e che dovettero pronunziar sentenza nell'accusa contro Pietro Coustain ed il suo aiuto Giovanni Hervey, i quali avevano esercitato la pittura senza aver pagato i diritti alla Corporazione. Risultò che Coustain era un famiglio del duca di Borgogna, e per conseguenza il tribunale decise ch'egli per questa ragione non aveva obbligo di pagamenti, nè era soggetto a restrizioni.[4]

Petrus Cristus non contribuì a portare ad un grado maggiore di progresso l'arte nelle Fiandre. Come non potè arrivare allo stile semplicemente grandioso di Uberto, così rimase molto indietro a Giovanni van Eyck quale disegnatore e colorista; solo come pittore di ritratti Petrus si palesa eccellente. I suoi quadri d'altare, ese-

[1] De Laborde (*Les ducs de Bourgogne. Preuves*, vol. I, pagina CXXVI) cita le seguenti provvisioni del Consiglio di Cambrai: « Concluserunt domini imaginem bae Vgis que legavit M.gr Furseus du Bruille, archid. Valenchen ponenda esse in capella Stae trinitat. » (Seduta del 13 agosto 1445). E più oltre: « ad requisitionem illustris dni comitis de Stampis, Petrus Cristus pictor incola Brugen. Tornacen. Dioc. depixit tres imagines ad similitudinem illius imaginis bae Mar. et Sanctae Virg. quae in capella est trinitat. collocata. » (Seduta del 24 aprile 1454).

[2] Beffroi, vol. I, pag. 237.

[3] Ivi.

[4] Beffroi, vol. I, pag. 205.

guiti con diligenza e cura coscienziosa, non sono peraltro del tutto scevri di stravaganze fantastiche, come si videro poi in Girolamo Bosch e che fanno un effetto così spiacevole. Quello che più specialmente sembra disturbare il nostro sguardo nei quadri di Cristus è la rappresentazione volgare dei suoi eroi principali, le loro forme grossolane e la loro evidente sproporzione. Il Bambino somiglia una bambola di legno, la Vergine è ritratta da giovane con testa rotonda, guance paffute, e con folti capelli pettinati all'indietro e cadenti sulle spalle. Duri contorni e panneggiamento sopraccarico sono le caratteristiche del suo disegno, mentre i toni carichi brunastri della carnagione distinguono il suo colorito, che contrasta particolarmente con quello bigiochiaro di van der Weyden. Tutte le tavole attribuite con qualche ragione a Petrus mostrano ch'egli ebbe alternativamente dinanzi agli occhi dei modelli fiamminghi e renani. L'accurata finezza dell'esecuzione, le tinte scure indicano le influenze della scuola fiamminga, mentre le piccole proporzioni e le teste rotonde indicano quelle della scuola di Colonia. Non vi sono prove autentiche per quest'ultima influenza; solamente dal genere dei quadri concludiamo che non gli fu ignota la maniera di maestro Stefano in Colonia, autore del celebre quadro della cattedrale di quella città; il quale artefice si distingue da Guglielmo, principale e più antico maestro della scuola renana, per la verità di gran lunga più vivace, ma eziandio per la minore grazia e leggiadria nella forma delle sue figure. Cristus non fu conosciuto da Karel van Mander, lo storico patrio dell'arte neerlandese; d'altra parte fanno menzione del suo nome tanto il Vasari che il Guicciardini, [1] senza

[1] Vasari, vol. IV, pag. 163; Guicciardini, pag. 121.

tuttavia dire una parola circa i suoi rapporti con Giovanni van Eyck. Per duplice ragione indoviniamo che tali rapporti vi furono veramente e che Cristus fu dipendente di Giovanni van Eyck. Primieramente in singoli quadri vediamo la mano del maestro modificata da quella dello scolaro, come nella sunnominata Madonna del giardino nella Galleria di Berlino,[1] ed in un altro quadro di Madonna del tutto simile che si trova nella Galleria di Bruxelles.[2] Secondariamente in quadri firmati da Cristus, come ad esempio nella Madonna di Francoforte, scopriamo tracce che c'inducono a ritenere ch'egli ereditasse gli oggetti appartenenti allo studio del maestro, o che per lo meno gli fosse permesso l'adoperarli.

Un'opera più graziosa ed importante e fatta in tempo più remoto, è il ritratto di Edoardo Grimston, forse eseguito in Calais dove si trovò il detto signore nel 1446 quale inviato segreto alla Corte borgognona. Sul detto ritratto vi è lo stemma del Grimston e nel rovescio la firma del pittore. L'inviato mostra un'età di circa cinquant'anni; ha faccia lunga e senza barba, e porta una cappa nera, un giustacuore verde ed un manto con le maniche rosse. I colori sono freschi e pieni, la luce e l'ombra bilanciate in vigorosi contrasti.[3]

Seguendo l'ordine cronologico, viene ora la Madonna con Santi nel Museo Städel a Francoforte. La Vergine con viso lieto e carnoso sta seduta sotto un

[1] Vedi più indietro.

[2] Tavola 1,29 per 0,80 acquistata per la Raccolta Weyer in Colonia.

[3] Raccolta del conte di Verulam, esposto nel 1866 a South Kensington. Tavola 1 piede, 2 1/2 pollici per pollici 10 1/2. Nel rovescio vi è la seguente iscrizione: « Petrus Xpi me fecit a 1446. » Il signor Giorgio Scharf ha tolto il quadro dall'oblio ed ha identificato la persona ritrattavi.

baldacchino di damasco rosso sorretto da colonne di cristallo avvolte in cortine dello stesso colore. Con la destra ella tien fermo sul ginocchio il nudo Bambino, le cui braccia e gambe sono rigidamente tese, nella sinistra ha un ramo di fiori bianchi al quale Gesù Bambino stende il braccio. Ella è avvolta in un ampio vestito di color turchino scuro. Il panneggiamento che scende dal suo grembo è gettato in bella maniera e non cade in folte masse fin sopra il gradino del trono come qualche volta si vede nelle opere di Giovanni van Eyck. A sinistra della Vergine sta ritto San Girolamo col capo scoperto e in veste cardinalizia; dietro a lui, dall'imposta aperta della finestra a grata si vede il cielo azzurro. A destra è rappresentato San Francesco con i piedi nudi, con una croce ornata di cristallo, spiccando fortemente sul chiaro paesaggio visibile al di di là della porta aperta. La scena in se stessa già serena, riceve un carattere ancor più tranquillo per l'esecuzione. Predomina una luce crepuscolare rossastra senza prominenza nè forte contrasto di ombre. La carnagione ha un tono rosso scuro, il panneggiamento non è niente affatto angoloso, e si nota una diligente e compita esecuzione fino nei più minuti particolari. L'artista non si dà alcun pensiero di nascondere i tratti di pennello; tuttavia nell'insieme la pittura non è priva di forza. [1]

Simili caratteristiche fanno ritenere come opera originale di Petrus Cristus una tavola nel Museo del Prado a Madrid, divisa in quattro scompartimenti riuniti due a due e rappresentati l'Annunziazione, la Visi-

[1] N. 65. Museo Städel. Tavola 16,3 per 15,9. Fu acquistata dalla Raccolta di Ader. L'iscrizione, che fu ritoccata nel restauro, è così concepita: « Petrus Xpi me fecit 1417. » Vedi il testo per la giusta lezione.

tazione, la Nascita di Cristo e l'Adorazione dei re Magi. L'ornamento di questi soggetti è formato sempre da un arco gotico la cui imbotte, che imita le opere scultorie delle porte maggiori di Cattedrale, è riempita da piccole storie tolte dalla Creazione del mondo e dalla Passione di Gesù. Detti archi sono in tal maniera disposti che nel primo è rappresentata la Creazione. Il Peccato originale e la Morte di Abele; nel secondo la Passione, cominciando dalla Preghiera sul monte degli olivi fino alla Flagellazione; nel terzo le scene di Gesù che porta la croce fino alla Risurrezione, e nell'ultimo finalmente l'Apparizione di Gesù dopo la Risurrezione fino alla Pentacoste.

Malgrado le piccole dimensioni l'artista è riuscito a dare a queste storie non solamente la più perfetta rappresentazione, ma anche una chiara espressione. Il paesaggio del fondo mostra un'esecuzione altrettanto fine, perdendosi ora in azzurre lontananze sopra un terreno ricoperto di colline, ed ora dilettando la vista con magnifici edifici che si continuano sulla sommità delle rocce. Le figure però meritano minor lode; la Vergine è ben lontana da una grazia gentile a causa della sua fronte alta e piatta, delle sue guance larghe e del suo volto allungato; Santa Elisabetta, nella tavola della Visitazione, è evidentemente riuscita troppo corta nelle proporzioni, ed il Bambino fa un effetto del tutto spiacevole a cagione di forme difettose. Si suppone che la pittura corrisponda a quella del quadro con la Madonna di Francoforte: alcune figure ricordano in qualche modo quelle del Giudizio universale conservato a Berlino, quadro che viene più sotto descritto. [1]

[1] Madrid, Museo del Prado, N. 454. Tavola 0,86 alt., 1,07 largh. danneggiata dal tempo. (Si ha una fotografia del Laurent).

Il quadro di Sant'Eligio, patrono degli orefici, che si trova ora in possesso di un privato in Colonia, fu eseguito nel 1449 ed è autenticato dalla firma del pittore.[1] Il Santo con la bilancia nella sinistra e tenendo fra le dita della destra un anello d'oro, è seduto dietro il suo tavolo da lavoro; al suo fianco stanno ritti i promessi sposi, vestiti alla moda; la giovane, in broccato bruno, tiene la mano stesa per provarsi l'anello nuziale. L'inusitata misura di mezza grandezza naturale fu incomoda all'artista, come a tutti i pittori fiamminghi del secolo quindicesimo. I lineamenti poco piacevoli danno ancor più nell'occhio per le proporzioni maggiori. Oltre a ciò i contorni sono duri ed il tono è più scuro e più pesante che negli altri suoi quadri. Al contrario i vari oggetti d'ornamento e gli accessori che stanno su delle assi o appesi alla parete alla destra del Santo, esercitano nuovamente una grande attrattiva per l'estrema finezza dell'esecuzione; così ad esempio brocche d'oro e boccali (che già mostrano delle reminiscenze con le forme del Rinascimento), collane, fermagli, anelli, collane di coralli e via di seguito. Non manca nemmeno lo specchio convesso nel quale si riflettono un paio di figure ed una strada. Si vede dalla frequente ripetizione quale successo avesse fra i contemporanei l'arte della prospettiva di Giovanni van Eyck.

Due tavole dell'anno 1452 conservate nel Museo di Berlino sembrano più pretensiose nel soggetto della rappresentazione, essendo l'una il Giudizio universale e l'altra l'Annunziazione. Cristo, il giudice del mondo, campeggia seduto sopra un arcobaleno fra la colonna

[1] Colonia, Raccolta del barone Oppenheim. Tavola con la scritta: « m. petr.º xpi me fecit aº 1449. » Il quadro fu dipinto per la Corporazione degli orefici in Anversa. Copia in Forster (*Denkmäler*, XII vol.).

della flagellazione e la croce: il corpo nudo è in parte avvolto in un lungo manto rosso: le mani sono levate in alto e mostrano le stimate. Non v'ha dubbio che l'artista scelse a bella posta quest'atteggiamento, che esprime un'acerba accusa contro i cuori induriti che fecero patire il Figlio di Dio, e giustifica la chiamata al Giudizio che fanno risuonare con le loro trombe quattro Angeli in vicinanza del Salvatore. Ritti sotto Gesù vi sono due gruppi, l' uno di Sante guidato da Maria, l'altro di Santi condotto da San Giovanni Battista. Proprio sul dinanzi, ma a destra ed a sinistra, stanno seduti sopra due scanni posti sulle nubi i dodici Apostoli, vestiti in parte da monaci. I morti uscendo dagli avelli salgono sopra un verde prato circoscritto all'orizzonte dal mare e da colline; alcuni sono riluttanti e i diavoli li tirano violentemente fuori dei loro luoghi di riposo. Campeggia per la sua grandezza l'arcangelo Michele in scura armatura e nell'atto di calpestare Satana: col piede destro calca la testa di uno scheletro le cui braccia ossute stringono la bocca dell'inferno posto a traverso sul dinanzi. Dal suo imo sgorga il fuoco nutrito da diavoli, e che si riversa sulle anime dei dannati. Non si scopre alcun lineamento nobile o seriamente tranquillo nelle singole teste dei Santi. Gesù guarda fisso con gran maraviglia; i Santi e gli Apostoli sono senza espressione. Anche l'Arcangelo non sfugge alla taccia di bruttezza per cagione della fronte larga, del lungo naso e delle palpebre pesanti. La Madonna e le Sante hanno le teste rotonde proprie della scuola di Colonia, nonchè le vesti riprodotte però con minor arte. In altri termini la tavola fa fede della debolezza del maestro nella composizione, nell'espressione e nel disegno, ed oltracciò lo rivela come poco versato nella cerchia delle idee bibliche tradizionali. Il colorito è

crudo e spiacevole, i contorni sono in modo particolare duri ed oscuri, e sopra tutta la superficie è sparsa una fosca e tetra luce crepuscolare.

L'altra tavola si suddivide in due scompartimenti. In quella superiore è rappresentata l'Annunziazione. Tanto nella Madonna che nell'Arcangelo si nota la rotondità della testa. Al di là delle finestre si vede un paesaggio rallegrato di molte colline, nel quale è rappresentata la Nascita di Gesù, con Maria e Giuseppe, con tre Angeli genuflessi intorno al Bambino, e con il bue e l'asinello alla mangiatoia. Lo scompartimento inferiore ci conduce all'Adorazione dei Pastori, in uno dei quali osserviamo di nuovo una fronte larga e palpebre pesanti. [1]

Due sportelli di un trittico, più piccolo ma d'una fine esecuzione e che si trovano nell'Eremitaggio a Pietroburgo, hanno molti caratteri comuni con le tavole di Berlino. Provengono come queste dalla Spagna e danno eziandio una buona idea dell'antica maniera del nostro maestro quando era più strettamente congiunto con la scuola di van Eyck. Sopra uno sportello è figurato Gesù crocifisso fra i ladroni. Vi sono Longino colla lancia, il discepolo prediletto, San Giovanni Evangelista, ed ai piedi della croce anche Maria svenuta fra le braccia delle Donne. Sull'altro è rappresentato il Giudizio universale con Gesù fra Maria e Giovanni e gli Apostoli; più sotto sul dinanzi vi sono l'arcangelo Michele e alcune anime tormentate da demoni. Nel tipo delle teste,

[1] Berlino. Museo, N. 529^{a} e 529^{b}. Tavola 4 7 alt., 1 9 ½ largh. « Petrus Xpi me fecit »; l'altra ha la data: « Anno domini MCCCCLII. » Le tavole furono acquistate dal Frasinelli in Segovia, dove erano state portate da Burgos. Sui lati esterni vi sono dipinti a chiaroscuro San Pietro e San Paolo. La Galleria del Belvedere a Vienna (secondo piano, stanza II, N. 47) possiede una copia dell'Angelo dell'Annunziazione.

nel colore e nell'espressione si palesa indubitabilmente la maniera di Petrus Cristus.[1]

Il quadro che si conserva nella Galleria di Copenhagen rappresentante un patrono inginocchiato ed accompagnato da Sant'Antonio in mezzo a ricco paesaggio, fa parte delle migliori opere dell'artista ed è fatto interamente secondo lo spirito di Giovanni van Eyck. In detto quadro predomina un tono carico rossastro, ed è eseguito con estrema finezza.[2] Gli stessi pregi mostra anche la Madonna col Bambino della Galleria di Torino.[3]

Inoltre abbiamo una favorevole testimonianza dell'abilità del nostro artista in ambedue i ritratti d'uomo e di donna estistenti nella Galleria degli Uffizi a Firenze, che furono per l'addietro attribuiti ad Ugo van der Goes per la sola ragione che pervenivano dall'ospedale di Santa Maria Nuova per il quale Ugo lavorò.[4] Uno dei ritratti anzidetti rappresenta un gentiluomo con capelli corti con una cappa nera e nel costnme del tempo, vale a dire un manto guarnito di pelliccia, con maniche lunghe. Porta al collo una catena tempestata di gemme e nella mano sinistra un libro di preghiere.

La gentildonna tenendo parimenti un libro fa pompa di una ricca veste; la gonna color di vino è ornata di merletti sul dinanzi, ed il casacchino di bruno acceso finisce in maniche chiare. Il sottile collo è ornato di un vezzo di gioielli, intorno al braccio è avvolta una fila di coralli. Il fondo rappresenta un paesaggio animato

[1] Pietroburgo. Eremitaggio, N. 444. Tavola 1 8 3/4, alt., 8 3/4 largh. Fu acquistata in Ispagna dal defunto principe Tatistcheff.

[2] Copenhagen, Museo, N. 167, tavola.

[3] Torino, Galleria, N. 359, tavola 0,31 alt., 0,25 largh.

[4] Firenze. Uffizi, tavola N. 749, di grandezza naturale. A tergo vi è in monocromo rappresentata l'Annunziazione, cioè la Vergine e l'Angelo.

da figure. Se potessimo conoscere lo stemma figurato sulla testa del ritratto virile non avremmo più alcun dubbio intorno alla persona rappresentata; al presente si crede un personaggio della famiglia Portinari. Premesso che lo stile di ambedue questi ritratti non c'inganni e che Petrus Cristus ne sia incontestabilmente l'autore, abbiamo in essi un'eccellente prova che un artista può fare delle opere squisite come pittore di ritratti, anche quando si sia mostrato debole nella composizione di quadri con molte figure. Benchè le tinte della carnagione siano nell'insieme scure e di un bruno quasi torbido, tuttavia sono caricate fortemente e con accuratezza; il disegno è giusto e sicuro, e la distribuzione della luce e dell'ombra ammirabile.

La stessa maniera d'esecuzione si manifesta in un quadro pieno di forza e di un color bruno rossastro, esistente nella Galleria Nazionale di Londra. In esso è figurato Marco Barbarigo che nel 1449 era console dei Veneziani a Londra, e nel catalago è attribuito a Gherardo van der Meire. Tuttavia la tinta carica della carnagione, i colori accesi e la sfumatura dei toni ricordano decisivamente Petrus Cristus. Se pure il detto ritratto non mostra nei particolari tutta l'arte di Giovanni van Eyck spinta fino all'estremo limite, nondimeno fa effetto per il colorito carico e splendente. La rotonda testa giovanile è ricoperta da una berretta fatta a cappuccio dalla quale pendono dei lembi di un rosso porpora, spiccando sopra un fondo verde brunastro. Il corpo è avvolto in un abito rosso; nella destra tiene una lettera indirizzata a lui medesimo a Londra. [1]

[1] Londra, Galleria Nazionale, N. 696. Tavola 9 ½ alt., 6 ½ largh. proveniente dalla Galleria Manfrin di Venezia. L'indirizzo è del seguente tenore · « Spetabili et Egregio D'no Marcho Barbaricho qd'n Spetabilis D'nj Franzisi p° churatoris Sti Marzi, Londinis. »

Un altro lavoro del genere dei ritratti è quello che si trova nella Galleria di Berlino privo ora del lustro dei colori, e rappresentante una « gentildonna della famiglia Talbot. » Questa designazione si leggeva sull'antica cornice (non più esistente) come pure il nome del maestro così: « Opus Petri Christophori. » Certamente solleva dei dubbî tale maniera di scrivere, che d'altra parte non si riscontra mai nelle altre opere di Petrus Cristus; però non sarebbe nemmeno ragionevole negare recisamente ch'egli sia l'autore del rammentato ritratto. In ogni modo l'esecuzione tecnica ed il costume assicurano che il quadro fu fatto nel secolo quindicesimo. Il volto della gentildonna con gli occhi obliqui come i Cinesi è più strano che grazioso. Anche la veste non avvantaggia affatto. Una cuffia ed un velo le coprono la fronte, dalla quale sono rimossi tutti i capelli; un altro velo di tòcca di seta le cade dalle spalle ed è fermato sul petto con un gioiello; sul busto nero allacciato è gettato un manto con orlatura di pelliccia bianca. Il colorito mostra toni freddi ma delicati ed armoniosi, una fine modellatura e pastosità. Il disegno è sicuro, senza durezze; il ricamo dell'abito è di grande rilievo. [1]

Si può tanto meno attribuire a Petrus Cristus il San Girolamo della Galleria d'Anversa, debole opera d'un pittore fiammingo posteriore, [2] al pari dei quadri che erano un tempo nella Raccolta Lyversberg in Colonia attribuiti a Christophorus. [3] Al contrario il Museo

[1] Berlino, Museo, N. 532. Tavola 41 alt., 9 largh. proveniente dalla Raccolta del Solly. Il fondo è bigio e scuro.

[2] Anversa, Museo, N. 32. Tavola 0,29 alt., 0,19 largh.

[3] Questi quadri, che si vedono anche sotto il nome di Luca van Leyden in diverse Raccolte, sono lavori di un maestro mediocre della Vestfalia del secolo sedicesimo e non sono certamente dissimili da una caricatura di Luca van Leyden.

del Prado a Madrid conserva due tavole attribuite a Giovanni van Eyck, la maniera tecnica delle quali ricorda tanto più Petrus Cristus. Una di esse ha la data 1438, e rappresenta un patrono ginocchioni in abito sacerdotale con la testa ricoperta da una piccola cappa rotonda, con le mani giunte in atto di pregare. Dietro a lui vi è San Giovanni Battista con le gambe nude e con un manto bruno sulle spalle; egli porta un agnellino sopra un libro chiuso. Una parete all'uso spagnuolo divide la stanza in due parti.

Lo specchio convesso sulla parete è una reminiscenza di Giovanni van Eyck, come pure la veduta attraverso la finestra aperta (sui cui sportelli superiori chiusi sono dipinti degli stemmi), che corrisponde al patrio costume della scuola di van Eyck.[1] L'altra tavola rappresenta Santa Barbara che legge stando seduta sopra una larga panca di legno innanzi al camino. Nella stanza vi sono fiaschi, boccali, vasi da fiori, come siamo già soliti di vedere nei quadri degli Eyck: anche qui si vede in lontananza un vasto paesaggio. La testa della Santa è piuttosto rotonda secondo la maniera della scuola renana, le gambe del Battista sono quasi esageratamente magre, ma disegnate giustamente. Le parti meno danneggiate di queste tavole rammentano specialmente il Sant'Eligio di Petrus Cristus in Colonia.[2]

[1] Madrid, Museo del Prado, N. 1401 e 1402. Tavola 1 m. alt., 0,46 largh. L'iscrizione, purtroppo danneggiata, è questa: « Anno milleno C. quater Xter et octo hic fecit effigie dipgi miste henricus Werlis mgr colon. »

Le ricerche eseguite in Colonia intorno ai fatti della vita di Enrico Werle non ebbero alcun risultato. Finora il detto nome non è stato rintracciato in nessun documento.

[2] Nel Museo di Bruxelles è designata come opera di Petrus Cristus una Nascita del Salvatore alta 1 9, larga 2 3, acquistata per la Raccolta del Weyer in Colonia e che era originariamente nell'Abbazia di Budingen in Vestfalia.

CAPITOLO QUINTO

GHERARDO VAN DER MEIRE

Fra i nomi di antichi pittori fiamminghi conservatici dalla storia, quello di Gherardo van der Meire ha se non una grande per lo meno una buona reputazione. Secondo una fonte più che incerta [1] egli fu scolaro di Uberto van Eyck; al contrario van Mander racconta che la sua operosità cominciò soltanto dopo la morte di Giovanni e che non entrò prima dell'anno 1452

[1] Le Bast pubblicò nel *Messager des sciences et des arts* (Gand, 1824, pag.) 132 un estratto da un manoscritto del secolo quindicesimo che era in possesso del signor F. B. Delbecq : « 1447. In dit jaer is de salige Colette gestorven int clooster van de Arme Claeren; haere fighuratie in een tafereel gebragt door Gheeraert Van der Meire, discipel van meester Hubertus van Eyck. »

Il manoscritto, con la designazione sospetta nella sua generalità: « Manuscrit de la fin du XV siècle », non si è mai più veduto da quel tempo e nemmeno si trovò nel 1840 alla vendita all'asta della biblioteca di Delbecq.

La cosa sta negli stessi termini riguardo ad un altro manoscritto, che nel secolo diciassettesimo appartenne ad un tal de Bellem e nel quale si dice che si leggeva la seguente annotazione di un segretario comunale di Gent, van der Beke: « Voor de beeldenbraeken, de Kerke van Sint Jans (presentemente San Bavon) was de peirel van de oude meesterstukken. Meester Geeraert Van der Meere van Gent had een Maria Beeld geschildert en Jodocus van Gent discipel van Hubertus van Eyck, een tafereel verbeeldende Sint-Jans onthoofdinghe » (decapitazione).

nella Corporazione di San Luca in Gent.[1] Sembra che Gherardo van der Meire abbia fatto in Gent una parte simile a quella di Petrus Cristus in Brugge. Ed è appena possibile di descriverla più davvicino, poichè si è perduta ogni traccia dei quadri a lui attribuiti fin da tempi remoti, quali la Madonna che era nella chiesa di San Bavon a Gent, una Lucrezia ed un ritratto di monaca.[2] Nondimeno gli incarichi onorifici a lui conferiti dalla Corporazione di San Luca a Gent, e la scelta a sottodecano avvenuta nel 1474 indicano una grande attività ed una posizione sociale ragguardevole.[3] Se prendiamo per punto di partenza della descrizione, come accade comunemente, un grande quadro di altare in San Bavon, non proviamo affatto alcuna impressione che egli imparasse l'arte dei van Eyck.

La pittura centrale della tavola d'altare rappresenta la Crocifissione e gli sportelli Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia, e Mosè che innalza il serpente di bronzo. Si può ben dire che non v'ha nulla in quest'opera che possa andare immune da biasimo; non l'espressione ed il sentimento, non il colore ed il tono dell'aria, e tutto indica che l'autore fosse un artista molto mediocre. Le tinte chiare della carnagione senza trasparenza e leggermente contornate da toni bigio-cenere danno un'impressione molto imperfetta della rotondità e del rilievo. Le vesti, secondo il costume del secolo quindicesimo, mostrano delle pieghe angolose e sono

[1] Van Mander, pag. 205, ediz. del 1617, foglio 127. Busscher (*Recherches sur les peintres Gantois*) dà una lista dei membri della Corporazione di San Luca a Gent nella quale leggiamo: « Meester Gheraert van der Meire fs. (Filius) Pieter » nel 1452 come maestro, nel 1474 come « gezworener. »

[2] La Lucrezia è citata da van Mander; la Madonna ed il ritratto di monaca sono menzionati nel manoscritto di Delbecq.

[3] Busscher, *Recherches*, ecc. pag. 209.

eseguite fino nei più minuti particolari con penosa accuratezza. Le figure appaiono lunghe, magre, rigide e fortemente ossute. Possiamo ammettere che questo quadro di altare fosse dipinto da « Gervan der Meeren », come lo attesta l'iscrizione, oppure che la firma sia contraffatta, o che finalmente un restauro più recente ne abbia alterato il carattere originale? Tuttavia dobbiamo risolverci per una delle due ultime alternative, se non vogliamo ritenere Gherardo van der Meire per un semplice imbianchino. [1]

Si ascrivono anche al nostro pittore due tavole della Galleria di Berlino, e ciò è dovuto in parte alla tradizione che le fece ritenere sempre come opere sue, ed in parte ad una somiglianza generale che hanno col quadro d'altare di Gent. Sopra una delle tavole suddette vi è la Visitazione ed un patrono vestito da abate, il tutto in un paesaggio con case, alberi e colline. Le proporzioni delle figure, specialmente delle due donne, sono riuscite alquanto troppo tozze e ciò forse a causa del loro stato interessante; al contrario i volti appaiono troppo lunghi. I capelli della Madonna, divisi nel mezzo della fronte, cadono inanellati sul manto turchino. Gli altri caratteri di essa sono un naso lungo, un collo sottile ed una bocca piccola. Se il disegno appare meno piacevole, attira al contrario la soave espressione del volto. Le mani sono delicate e riprodotte

[1] San Bavon, per l'addietro San Giovanni. Terza cappella nel coro. Misura sconosciuta. In Schnaase, *Niederländische Briefe*, pag. 306, leggiamo : « Oltre al famoso quadro di van Eyck ne esiste ancora un altro di quel tempo che si ritiene lavoro di Gerhard van der Meir, scolaro di Uberto van Eyck, come dice una moderna iscrizione appostavi nel restauro del 1824. » Perciò la firma sarebbe di origine moderna, probabilmente messavi sotto l'influenza delle notizie tolte dal manoscritto di Delbecq (si voleva anche possedere un'opera del maestro) rimanendo così ingiustificata qualunque attribuzione del quadro a Gherardo di Gent.

accuratamente anche nei particolari; d'altra parte le pieghe della veste sono alquanto angolose. Predomina una rosea luce pallida che è fatta poco spiccare mediante ombre leggiere. Una tinta generale ricopre il dinanzi smaltato di fiori, le case lontane e l'intero paesaggio, non offrendo alcun compenso per la mancante attrattiva della prospettiva aerea che ammiriamo nei quadri di van Eyck. I toni della carnagione sono impastati con molta diligenza e le vesti sono dipinte con colori di molto corpo. Raggi d'oro formano il nimbo intorno alle teste delle Sante donne. [1]

Sull'altra tavola è dipinta l'Adorazione dei Re Magi. Tanto lo stile che l'esecuzione tecnica di questo quadro non differiscono da quelli dell'altro, solamente la superficie fu in parte rovinata dallo stroppicciamento. [2]

Una molto più finita Visitazione, dipinta dalla stessa mano, si può vedere nella Galleria del barone Speck von Sternburg a Lütschena presso Lipsia. [3] La buona conservazione e l'accurata esecuzione raccomandano quest'opera ad uno studio particolare. Se si potesse esser sicuri che la detta opera è di Gherardo van der Meire, si spiegherebbe perfettamente la lode tributatagli da van Mander. La Madonna e Santa Elisabetta s'incontrano e si salutano in un sentiero che comincia a destra da un gruppo di case simili a castelli. Santa Elisabetta porta una veste ed un manto di color rosso chiaro ed una cuffia bianca; la Madonna ha i capelli sciolti, una tunica rosso porpora ed un manto turchino guarnito di pelliccia bigia. Lo stato interessante di ambedue le sante donne è indicato con la più pre-

[1] Berlino, Museo, N. 512. Tavola 1 10 alt., 1 8 ½ largh.
[2] Berlino, Museo, N. 527. Tavola 1 10 alt., 1 8 ½ largh.
[3] Tavola 1 11 ½ alt., 1 1 ½ largh.

cisa verità ed è anche visibile nel movimento delle braccia sottili e delle mani, che del resto sono leggiadre. Il fondo è riempito da alberi, da colline lontane e da uno stagno con cigni. Nubi leggiere orlate d'argento salgono nel cielo azzurro. L'artista ha figurato la Madonna con una fronte alta e spaziosa; il volto ed il naso sono piuttosto lunghi, la bocca piccola, il collo sottile, gli occhi di espressione soave. Il suo candido pallore forma un forte contrasto col colore più scuro del volto di Santa Elisabetta, le cui mani sottili, delicate e di preciso disegno mostrano delle grinze alle giunture. Per la ragione più sopra mentovata, ambedue le donne appaiono alquanto corte nelle proporzioni, ed anche a causa dell'alto punto della visuale fanno l'impressione come se esse non stessero del tutto sicuramente ritte sul terreno. Nella carnagione prevalgono toni rosei e chiari modellati con cura, benchè senza molta ombra. I colori del paesaggio e le più forti luci delle nubi sono dati con mano sicura, tuttavia risalta tanto sul dinanzi che nelle parti più vicine la deficienza di prospettiva aerea. Le vesti sono meglio dipinte che disegnate; rallegra il vedere i colori con molto corpo, al contrario fanno effetto spiacevole le angolosità. Il tentativo di registrare quest'opera nella serie dei quadri antichi fiamminghi conduce alla conclusione che il quadro in Lütschena palesa una maniera artistica diversa dallo stile degli Eyck, che è più prossima a quella di van der Weyden, e che non ha nulla di comune con la maniera di Memling.

Una Visitazione nella Galleria di Torino è affine a quella sopra descritta in quanto all'esecuzione, ma non è affatto eseguita con altrettanta finezza. [1]

[1] Torino. Galleria, N. 312, tavola 0,89 alt., 0,36 largh. È evidente che tanto questa che l'altra tavola di N. 320 più sotto ricordata (un

Se le due tavole nel Museo di Berlino ci condussero al quadro in Lütschena, questo a sua volta ci addita la via ad un'altra opera ancor più importante che si trova nella Galleria Nazionale di Londra, e che rappresenta il Disseppellimento di Sant'Uberto, vescovo di Liegi. [1] Il suo corpo, rivestito dei più ricchi abiti sacerdotali, viene sollevato dalla fossa da due monaci e già è in parte fuori della medesima. Un vescovo ai piedi del Santo agita l'incensiere, mentre la pia ed afflitta comunità, preti e laici, sta ritta all'intorno. La scena avviene in una chiesa gotica dedicata a San Pietro, come ce lo dice la statua di questo Santo posta in una nicchia al di sopra dell'altare. Su questo vi è il reliquiario di Sant'Uberto ornato con la figura del Santo e sormontato da una Crocifissione di color bronzo. Alcune teste guardano con curiosità attraverso la grata dell'altare. Sulle colonne che sorreggono gli archi della navata vi sono le statue degli Apostoli. Tale quadro si può mettere fra le migliori opere della scuola tanto per la disposizione e l'atteggiamento delle figure, quanto per la prospettiva e per i tipi delle teste. Il suo autore gareggia con van der Weyden nello studio della forma, nel carattere delle teste e nella varietà dell'espressione, e ci fa anche generalmente ricordare lo stesso van der Weyden il modo di dipinger la barba, i capelli e gli accessorî. Nondimeno le proporzioni e le tinte della carnagione chiare, trasparenti e finamente impastate, non risaltano mediante forti contrasti di luce e

patrono in preghiera) sono parti di un più grande quadro. Ciò è provato dall'uguale dimensione e dalla simile tecnica. Tuttavia in quella di N. 320 la testa è rifatta.

[1] Londra, Galleria Nazionale, N. 783, tavola 2 11 $^1/_2$ alt., 2 8 largh. Per l'addietro nelle Raccolte di Beckford in Fonthill (dove andò sotto il nome di Giovanni van Eyck e d'Eastlake); nel catalogo è ora contrassegnata col nome di Dierick Bouts.

d'ombra e tradiscono un'altra mano, forse la stessa che dipinse la Visitazione in Lütschena. Certamente ci manca una conferma autentica che tutti i quadri finora nominati appartengano realmente a Gherardo van der Meire; ad ogni modo essi hanno un'origine comune e sono stati fatti probabilmente dal medesimo artista. Non si può asserire la stessa cosa per i quadri seguenti che si trovano nei cataloghi sotto il nome di Gherardo.

La tavola nella Galleria Nazionale di Londra: Un abate cistercense con a fianco il suo protettore, il Santo vescovo Ambrogio, sembra eseguito con l'antica teccuica mista di Broederlam e dei suoi contemporanei, e cioè per metà ad olio e per metà a tempera. Il monaco genuflesso con la sua dolce espressione può considerarsi come riuscito, e sono vere maraviglie di diligenza e d'arte squisita gli ornamenti, i gioielli, i ricami, ecc. che si scorgono sul pastorale, sulla mitra e sugli abiti sacerdotali. [1]

È apocrifa l'iscrizione « Meeren 1500 » che sta sopra un quadro d'altare nella chiesa di San Salvatore a Brugge, ed anche l'opera è in condizione molto cattiva, ed il colore è caduto in parecchi punti. Cristo che porta la croce, la Crocifissione e la Deposizione dalla croce formano il soggetto della rappresentazione. Per disegno, colore ed anche per ciò che riguarda il senso artistico, quest'opera è ancora inferiore al quadro d'altare in Gent portante la firma di Gherardo, ed appare al tempo stesso molto diversa da tutte le altre opere attribuite a questo pittore. Il tono generale è freddo e pallido. [2]

[1] Londra, Galleria Nazionale, N. 264. Tavola 2 4 $^1/_2$ alt., 9 largh. ben conservata e proveniente dalla Raccolta Crüger in Minden.

[2] Brugge, San Salvatore, navata laterale a sud. Misura ignota. L'iscrizione sta sopra una piastra inchiodata sulla cornice.

Nella Galleria d'Anversa vi sono parecchie tavole che hanno qualche somiglianza col quadro d'altare a Brugge. In primo luogo vi è un trittico che rappresenta nel centro Cristo che porta la croce, e negli sportelli la Presentazione al tempio e Gesù fra i dottori. Le lettere gotiche sopra uno degli sportelli (quello con la Presentazione) sono rimaste finora senza spiegazione. [1]

Un dittico rappresenta la Mater Dolorosa col seno trafitto da una spada, e dall'altro la ordinatrice del quadro sopra un inginocchiatoio in abito nero e con un velo bianco. [2]

Tutti questi quadri, come pure un Cristo in croce [3] ed un Cristo nella tomba [4] appartennero alla chiesa di Hoogstraten. Dallo stemma sul quadro ov'è l'ordinatrice possiamo arguire ch'essi furono ordinati dalla famiglia van Wildenberghe. A questo elenco di opere incerte, delle quali si può solamente ritenere con certezza non esserci alcuna ragione che ci obblighi ad attribuirle a Gherardo van der Meire, si potrebbe aggiungere un'Annunziazione nel Museo di Madrid che si dice essere stata eseguita da uno scolaro di van Eyck. [5]

Il campo d'operosità di Gherardo si estenderebbe grandemente e la sua maniera artistica si riconoscerebbe con una chiarezza di gran lunga maggiore, se gli

[1] Anversa, Museo, N. 383-385, tavola 0,92 alt., 0,64 e 0,34 largh. (i battenti). Le lettere dell'iscrizione non sono del tutto leggibili; furono dapprima lette come D. B. A. S., però il facsimile nel catalogo:

DOMHXSTIXO

indica parole complete.

[2] Anversa, Museo, N. 388 e 389, tavola 1,03 alt., 0,32 larghezza. Chiuso ad arco acuto.

[3] Ivi, N. 386, tavola 0,76 alt., 0,60 largh.

[4] Ivi, N. 387, tavola 0,92 alt., 0,65 largh.

[5] Madrid, Museo del Prado, N. 408, tav. 2, 8 alt., 2, 6 largh.

si potesse attribuire con probabilità una partecipazione al famoso Breviario del cardinal Grimani nella Biblioteca di San Marco a Venezia. Questa splendida opera di 831 fogli in pergamena in quarto grande con 110 miniature che spesso occupano tutto un intero foglio, fu la prima volta ricordato con lode nell'anno 1521. Un viaggiatore anonimo, che faceva ricerca dei tesori d'arte nell'Alta Italia per compilarne un Catalogo, vide il codice nel palazzo del cardinale Domenico Grimani a Venezia, e racconta che: « Juan Memelin, Girardo de Guant e Livieno d'Anversa » lavorarono al suo ornamento.[1] S'intende dire per Girardo de Guant, il Gherardo van der Meire? Quest'ultimo può bene aver lavorato con Memling, ma difficilmente, secondo le date, può aver continuato un'opera cominciata. « Lievino d'Anversa » senza dubbio lo stesso che Lievino de Witte, è un artista del secolo sedicesimo. Poichè in Gent non era un solo pittore di nome Gherardo, ma appartiene anche alla medesima città Gherardo Horebaut, che dalla fine del secolo quindicesimo lavorò fino al 1533, così è molto più probabile che quest'ultimo sia il pittore delle miniature del Breviario Grimani.

La storia dell'arte nomina come pittore, oltre Gherardo van der Meire, anche il suo fratello Giovanni. Però dobbiamo subito notare che per questo nome non abbiamo fonte migliore e più antica di quella d'uno scrittore del secolo passato. Immerzeel, nella sua « Hollandsche ende Vlamsche Konst, » nomina Giovanni nel modo seguente: « Fu come suo fratello uno scolaro degli Eyck e dipinse, fra gli altri quadri, per Carlo il Temerario una tavola rappresentante la fondazione dell'Ordine del Toson d'oro. Quest'artefice fu molto stimato alla corte dell'ultimo duca borgognone, e seguì

[1] *Anonymus Morelli*, pag. 78.

sempre il suo padrone sui campi di battaglia. Morì a Nevers nel 1471. »[1] Non si sa dove Immerzeel prendesse queste notizie; tuttavia sorprende di trovare un pittore del medesimo nome nel registro del 1505 della Corporazione d'Anversa.[2] Giovanni van der Meire è creduto autore di due opere perdute, e cioè il Martirio di San Lievin, e la Morte di San Bavon nell'abbazia di questo nome.[3]

È da notare finalmente che si trova spesso in Gent il nome di van der Meire, o van Meire, nel corso dei secoli quattordicesimo e quindicesimo. I registri della Corporazione danno notizia di parecchi pittori con quel nome, che forse appartennero ad una sola famiglia, ma che possono anche essere stati del tutto estranei l'uno dall'altro.[4] Un tal Baldovino van Meire fu affrancato nel 1370, nel 1374 fu giurato arbitro, e nel 1375 e 1383 fu eletto decano. Hunghe van Meire acquistò il diritto di maestranza nel 1375; Gillis van der Meire fu ascritto alla Corporazione nel 1403 e divenne arbitro nel 1409 e 1417.

Ugo van der Meer è nominato come maestro nel 1413 e come arbitro nel 1421. Nell'anno 1436 fu affrancato un certo Giovanni van der Meire, che è forse la stessa persona da antichi scrittori designata come il fratello di Gherardo. Egli era un figlio di Gillis van der Meire. Negli anni 1447 e 1457 lo troviamo come giurato, e nel 1473 e 1477 come decano.

Nell'anno 1440 entrò nella Corporazione Gillis, figlio di Giovanni van der Meire; nel 1443 si affrancò

[1] Immerzeel, *Hollandsche ende Vlaamsche Konst*, pag. 212.

[2] Reiffenberg, *De la peinture sur verre aux Pays Bas*, Bruxelles, 1832.

[3] Busscher, s. o., pag. 167.

[4] Ivi, pagg. 187, 218.

nuovamente un tal Enrico van der Meire, figlio di un Gillis, e nel 1471 venne ammesso all'esercizio dei diritti della Corporazione Pietro, figlio anche lui di un Gillis. Fino al secolo sedicesimo si possono trovare nei registri della Corporazione in Gent dei membri della famiglia van der Meire.[1]

[1] Busscher, pag. 187, 218.

CAPITOLO SESTO

UGO VAN DER GOES

Allorquando il duca Carlo di Borgogna sposò nell'anno 1468 a Brugge la principessa inglese Margherita di York, le onde della pubblica allegrezza fremettero poderosamente. Nei ragguagli del cronista echeggia ancora il giubilo e la letizia, e nella lettura di quelle pagine possiamo ben rivivere in quei giorni lontani ed avere specialmente un quadro multicolore del fasto e della magnificenza delle nozze suaccennate. Anche le arti parteciparono al festeggiamento della coppia principesca. Si esaurirono in uguale misura le abilità meccaniche e la fantasia per inalzare i palchi sui quali si muovevano, riccamente vestiti, gli eroi della fede e della favola, oppure si rappresentavano i « Misteri, » o « quadri viventi. »[1] Fu messo a profitto l'aiuto di valenti maestri delle varie città belghe per dipingere le grandi tele che, stese in splendenti cornici, pendevano dal palazzo principesco e dalle case dei cittadini di Brugge. Peccato che mentre Olivier de la Marche descrive nelle sue *Memorie* tutti i divertimenti con tanta minuzia,

[1] Olivier de la Marche, *Mémoires*, nella collection Petitot, tom. X, pag. 229.

e si diffonde nella descrizione dei banchetti e dei tornei, notando ogni nastro e catenella delle armature, non faccia al contrario alcuna parola delle composizioni ricche di figure dipinte sulle tele. Per conseguenza poniamo da banda la descrizione delle nozze e della processione da Damme a Brugge, per quanto essa possa fissare l'attenzione dell'amatore di antiche usanze, e facciamo solamente risaltare un fatto d'interesse artistico.

Al seguito del Duca cavalcarono i notabili di Brugge, i capi e membri delle diverse Corporazioni ed associazioni, i commercianti stranieri che tenevano l'ufficio nella città anseatica che trafficava con tutto il mondo; Veneziani, Genovesi, Spagnuoli, Fiorentini e « Osterlinghi. » La compagnia dei commercianti fiorentini fu condotta dal più ricco di loro, da Tommaso Portinari, l'agente dei Medici. Dietro a lui procedevano a due per due dieci commercianti vestiti di seta nera figurata; li seguivano dieci fattori vestiti anch'essi di seta nera ma liscia, e con cintole rosse, e finalmente ventiquattro servitori vestiti di turchino a cavallo. Il Portinari portava l'abito dei consiglieri ducali ai quali apparteneva. La figura di Tommaso attira per varie ragioni la nostra attenzione. Fece valere in modo magnifico la dovizia di danaro della Casa ch'egli rappresentava. Due volte entrò personalmente come mallevadore per un prestito che si contrattava fra il re Edoardo d'Inghilterra ed il duca di Borgogna; una volta per 50,000 « escus » e l'altra per 80,000.[1] Tommaso si crede il bisnipote di Folco Portinari, la cui figlia Beatrice fu magnificata dall'amore di Dante, ed egli fu infine il

[1] *Mémoires* di Comines, il quale fa risultare che gli agenti della Casa Medici godevano, soltanto per questo nome, di un credito così grande da rasentare il favoloso, secondo che a tal proposito si udiva e si vedeva.

mecenate del pittore Ugo van der Goes. Già da lungo tempo era conosciuta la famiglia di Ugo negli annali della Corporazione. Nel 1395 un pittore di simil nome venne affrancato dalla Corporazione di San Luca in Gent, e nel 1406 un tal Lievin van Goes fu ammesso nella stessa Corporazione.[1] Il nostro Ugo acquistò il suo diritto di maestranza in Gent nell'anno 1465. È incerto s'egli nascesse in questa città o in Brugge od in Anversa. Il Guicciardini attesta che nacque in quest'ultima città;[2] e van Mander lo chiama lo « schilder van Brugghe »[3] mentre un documento contemporaneo lo dice nato « in der Stad van Ghendt. »[4] Inoltre non v'è alcuna traccia che ci faccia supporre che abbia frequentato gli studi di Uberto o di Giovanni van Eyck, ed è altrettanto scarsamente convalidata da qualche fatto l'opinione che nella sua gioventù errasse da città in città, oppure che conducesse una vita inquieta come tanti dei suoi colleghi. Alcune notizie invero superficiali che possediamo riguardo a lui, lo fanno dapprima domiciliato in Brugge dove egli acquistò reputazione per saper dipingere rapidamente tele di grande dimensione.

Il non possibile uso degli affreschi nei climi nordici fu provata ad esuberanza dagli esperimenti; nondimeno si sentiva penosamente la mancanza degli ornamenti murali ed in ispecie nelle pubbliche festività. Nè servivano allo scopo le piccole tavole anche divise

[1] Busscher s. o., pag. 141.

[2] Guicciardini, *Descritione di tutti i Paesi Bassi*, Anversa 1581, pag. 143. Vedi l'Appendice.

[3] Van Mander, pag. 204, ediz. 1617, foglio 127. Segue Sanderus, *Flandria Illustr.*, vol. I, pag. 13.

[4] Ugo van der Goes fu chiamato per stimare un quadro dipinto in Lovanio da Dierick Bouts. Nei libri dei conti municipali si fa menzione di questo fatto e si qualifica Ugo come pittore nato in Gent: il documento è pubblicato nel capitolo intorno a Dierick Bouts.

in trittici; gli arazzi erano certamente di magnifico effetto, ma molto costosi. Ugo, confortato forse dall'esperienza acquistata in gioventù nel dipingere pavesi e bandiere, tentò di riprodurre su grandi tele composizioni storiche o bibliche, le quali supplirono in modo eccellente agli arazzi tessuti ed offrirono al tempo stesso il vantaggio di una grande modicità nel prezzo. Tali quadri su tela erano eseguiti con colori a tempera, e con quel metodo mancavano dell' attrattiva proveniente dalle tinte più cariche e non avevano a preferenza altri pregi che la bella disposizione, la ricchezza dei gruppi e la vivacità del disegno, avvicinandosi così nel loro effetto alla pittura a fresco. I quadri anzidetti non solamente procacciarono all' artista fama e mezzi di sussistenza, ma acquistarono tanta voga che, secondo il ragguaglio di van Mander, campeggiavano sulle pareti delle chiese e delle case di Brugge e di Gent.[1] Ugo van der Goes, abituato ad abbozzare grandi composizioni, fece anche i cartoni per i pittori sul vetro[2] e nello stesso tempo non gli fu ignota la pittura ad olio, ed anzi ebbe spesso commissioni di tavole d' altare. Non sappiamo in quale anno Tommaso Portinari gli ordinasse il trittico nel quale si fece ritrarre con la moglie e i figliuoli. Tale trittico è ancora conservato nel luogo primitivo, cioè nell' ospedale di Santa Maria Nuova a Firenze, ed oltrepassa in grandezza tutte le opere fatte in Fiandra intorno alla metà del secolo quindicesimo. E poichè tanto il Vasari che il Guicciardini nominano Ugo come pittore di quell' opera, essa ci fornisce la migliore ed al tempo stesso unica chiave per riconoscere lo stile del maestro.[3]

[1] Van Mander e Vaernewyck.
[2] Ivi.
[3] Vasari, vol. I. pag. 163.

Nel quadro centrale è rappresentata l'Adorazione dei Pastori. Il Bambino scarno e macilente giace per terra sopra la paglia. I raggi di luce che lo circondano illuminano anche la Madonna genuflessa. Due Angeli stanno sul dinanzi a sinistra del Bambino; altri cinque, che guardano fuori del quadro, stanno dal lato opposto; due sono inginocchiati dietro la Vergine, ed altri si librano in aria. San Giuseppe, posto a sinistra, sembra assorto in devota meditazione; dalla parte destra si avvicinano i pastori, con vivi atteggiamenti, alle rovine nelle quali è nato il Bambino. Si vedono dietro una colonna il bue e l'asino; il fondo è riempito in parte da un'angusta strada con magnifici edifici, ed in parte da un aperto campo dove un Angelo apparisce ai pastori.

Sullo sportello sinistro è rappresentato ginocchioni l'ordinatore Tommaso Portinari in veste nera: dietro a lui vi sono due ragazzi parimenti vestiti di nero e due gagliarde figure ritte, cioè l'apostolo Matteo con la lancia e Sant'Antonio con la campanella. Nel fondo si scorge in piccolissime proporzioni la Fuga in Egitto. Nello sportello destro si vede la moglie del Portinari con l'acconciatura del capo alla foggia borgognona, con veste di velluto violetto molto attillata e con una ricca collana; al suo fianco v'è la figliuoletta e in piedi vi sono le Sante protettrici Maddalena e Margherita. Nel paesaggio del fondo sono dipinti, a guisa di miniatura, alcuni episodi tolti dalla vita di Gesù.

La composizione del quadro non mostra nè grandi pregi nè errori grossolani. Le figure appaiono accuratamente distribuite e di giuste proporzioni; sono anche perfettamente disegnate, con un'espressione propria e ben mosse. Si osserva una spiccata ineguaglianza nella esecuzione delle figure maschili e femminili. Queste, nonostante il realismo quasi troppo spinto delle te-

ste, sono graziose ed oltrepassano la media comune per il loro portamento e la loro posa piacevole, come altresì per la svelta e leggiadra conformazione del corpo. Le figure maschili appagano meno. Il Bambino è, come di consueto, malamente conformato ed ha brutte membra; i pastori appaiono ancora più volgari. Offendono anche l'occhio le pieghe artificiali ed angolose delle vesti. Questi difetti non sono nascosti dalla vaghezza del colorito e della tinta dell'aria come nei quadri di Giovanni van Eyck. Può essere che le tavole in Santa Maria Nuova abbiano sofferto per lo stropicciamento, per la pulitura o per un cosiddetto restauro. Nel loro stato attuale le tinte della carnagione sono bigie come la calce e date con spiccata rozzezza; nè è punto piacevole il forte contrasto fra il colorito pallido delle donne e quello bruno rossastro degli uomini. In un solo punto si mostra Ugo van der Goes vero figlio dei Paesi Bassi; tutti i ritratti paragonati con le composizioni ideali appaiono eccellenti, pieni di vita e di verità.[1]

Van Mander racconta un aneddoto che getta un po' di luce sul carattere del nostro maestro. Ugo s'invaghì pazzamente di una bella giovane nativa di Gent, figlia di un tal Giacobbe Weyten al ponte Muyder. Per memoria dell'innamorata dipinse l'Incontro di Abigail con David, e non sappiamo se il suo pennello fosse condotto dalla bramosia o dalla gioia del godimento. Non dipinse l'Abigail che andò incontro a David con due-

[1] Firenze, Santa Maria Nuova. Tavola con figure di grandezza naturale. Il tono generale è ora freddo e bigio. Le luci della carnagione sono giallastre, le gradazioni rossiccie e le ombre fredde bigie. L'insieme è modellato con durezza, ma accuratamente; tuttavia lo stropicciamento subito nelle superfici non permette invero un giudizio sopra il modo originario di dare le tinte; modo che ora sembra rigido. I colori delle vesti sono parimenti duri ed ombreggiati con tinte cangianti. Ritratto in Förster (*Denkmäler*, vol. XI).

cento pani, due misure di vino e cinque pecore cotte per calmare la sua ira contro Nabal, ma l'Abigail che dopo la morte di Nabal uscì con cinque donzelle per sposare David. Karel van Mander e Lucas de Heere, che videro quel quadro ad olio in casa di Giacobbe Weyten dinanzi al camino, esaltano la bellezza di Abigail e la modestia delle donzelle che salutarono David; e fanno risaltare quanto faceva pomposa mostra di sè David a cavallo, che era probabilmente il ritratto del pittore stesso, come egli effigiò nell'Abigail la sua innamorata.[1]

L'anzidetto quadro di David con Abigail andò perduto al pari di quello colla Crocifissione che vide ed ammirò Albrecht Dürer nella chiesa di San Giacobbe a Brugge.[2] Van Mander dà solamente una descrizione superficiale dell'ultimo quadro, dalla quale desumiamo che vi era rappresentato Cristo fra i due ladroni e sul dinanzi vi era la Madonna che cadeva svenuta. La perdita di quell'opera è tanto più da deplorare in quanto che era miracolosamente sfuggita ad una minacciosa distruzione anteriore per parte degl'iconoclasti.[3]

Se si potesse dimostrare che il celebre quadro, fin da tempo remoto nel Palais de Justice di Parigi, collocato nella grande *chambre* del Parlamento parigino, ora nella sala della Corte d'Appello, fosse opera di Ugo van der Goes, risulterebbe da ciò che l'artista rimase per maggior tempo nella metropoli francese. Tuttavia si può accertare in qualche modo il tempo nel quale il quadro

[1] Van Mander, pag. 203, ediz. 1617, pag. 127.

[2] Campe, *Reliquien*, pag. 121: « Poscia mi condussero verso San Giacobbe e mi fecero vedere gli squisiti quadri di Rudigero ed Ugo che sono stati ambedue grandi maestri. » Thausing, *Dürer*, pag. 115.

[3] Van Mander, pag. 204, ediz. 1617, pag. 127. La superficie del quadro fu verniciata e sopra si scrissero i dodici comandamenti. Più tardi, quando il pericolo era passato, si restaurò la tavola.

fu eseguito, poichè sappiamo che nel 1454 restavano ancora da fare dei pagamenti residuali per le spese del medesimo.[1] Appunto allora (1451-53) infuriava la terribile sommossa di Gent contro il duca Filippo, la quale poteva far ben decidere un uomo della pace, un artista, ad abbandonare il turbolento paese natio. Il quadro non fu dipinto in Fiandra e mandato a Parigi già eseguito, ma fu lavorato in questa ultima città come risulta dal fondo del medesimo, che è una fedele riproduzione delle rive della Senna fra la Tour de Nesle e la Tour du Louvre. È evidente che l'opera in discorso fu ordinata direttamente dal Parlamento e destinata per la sala di giustizia, dovendo il soggetto ricordare la gravità dei dibattimenti. Cristo sulla croce occupa il centro della tavola; appiè della croce (alla quale sono fissati un teschio e due ossa di morto incrociate, nel mentre un cane vi gironza vicino), sono figurati ritti San Giovanni, Maria e le donne piangenti; San Dionigi, Carlo Magno, San Luigi (il Santo protettore di Parigi ed il legislatore dei Franchi e dei Francesi) e San Giovanni Battista sono schierati da ambe le parti. Benchè nessun documento faccia menzione del nome del maestro, tut-

[1] La seguente ordinanza fu estratta dai registri del Parlamento parigino:

« La Cour a ordonné et ordonne que sur les héritiers et exécuteurs de testament de feu maistre Jehan Paillart, jadis conseiller en la court du Parlament, commis por icelles à recevoir les derniers ordonnés pour la façon du tableau pour la grant chambre du Parlament, sera fete execution comme pour les derniers du Roy, pour la somme de VII^xx III livres isols, IIIJ derniers parisis restant de ce qu'il en avait receu. Second jour de juillet mil IIII^c L IIII au conseil, en la Grant chambre. » Secondo Boutaric comunicata dal Lagrange nella *Gazette des beaux arts*, vol. XXI, pag. 581, vedi ivi pag. 502.

Prima della rivoluzione l'opera passò come opera di van Eyck, e da quel tempo fu anche battezzata col nome di Dürer. Waagen voleva riconoscervi la mano di Memling (*Manuale*, pag. 116) contro di cui parla anche la cronologia. Però fin dal 1848 il Passavant affermò che l'opera era di Ugo.

tavia non v' è alcun dubbio che questa tavola, ricoperta dieci anni fa da una vernice rossastra, ha comuni parecchi tratti caratteristici con quello d' altare in Santa Maria Nuova a Firenze. Del resto è certo che l' artefice mostra in quella tavola di essere perfettamente familiare con la tecnica pittorica usata in Fiandra nella metà del secolo quindicesimo. È solamente sorprendente la profusione degli accessori ornamentali e l' assoluta mancanza di ombre forti. Merita speciale attenzione la figura di San Giovanni Battista che è finamente disegnata e vigorosamente eseguita. [1]

Sembra che Ugo van der Goes passasse gli ultimi anni della sua vita in Gent, forse dopo che era quietata la sommossa e ristabilita la pace. In quella città egli continuò la sua attività versatile, dipingendo ora composizioni storiche sopra grandi tele, ora con estrema diligenza piccoli quadri da altare, oppure disegnando cartoni per coloro che dipingevano sul vetro. Van Mander fa onorevole menzione di uno di tali cartoni rappresentante la Deposizione dalla croce, e dice che non sarebbe indegno di Giovanni van Eyck stesso. La relativa pittura sul vetro si trovava in Gent nella chiesa di San Giacobbe, [2] dove anche era appeso sulla tomba di un tal Wouter Gaultier un quadro votivo con la Madonna, degno pure di grande encomio. Nel monastero « Unserer Frauen Brüder » in Gent, van Mander vide inoltre una tavola sulla quale Ugo aveva rappresentato la leggenda di Santa Caterina. Purtroppo egli non indica la data

[1] Parigi, Corte d'Appello, tavola 3,30 alt., 2,28 largh.

[2] Sembra che in tempi posteriori abbia prodotto molta confusione l'aver lavorato Ugo tanto in Gent quanto in Brugge per la chiesa di San Giacobbe. Così Descamps, nel suo *Voyage pittoresque,* parla di una Deposizione dalla Croce esistente in Brugge (mentre van Mander vide in quella città solamente una Crocifissione) e descrive la Deposizione dalla Croce esistente in Gent come una pittura sul vetro, per la quale Ugo fece il cartone.

nella quale furono eseguite queste opere già da lungo tempo scomparse, e dal canto nostro non abbiamo alcuna chiave per indovinarla.

Dall'anno 1468 in poi aumentano le notizie intorno ad Ugo van der Goes. Si mise a profitto anche l'arte sua nel festeggiamento delle nozze della principessa Margherita di York col duca Carlo il Temerario. Ed infatti ricevette l'incarico di dipingere in Brugge, insieme ad un certo Daniele de Rycke, le decorazioni delle strade o « eultremetz » come aveva reso di moda l'amore del fasto in quel tempo. Il compenso giornaliero di Daniele de Rycke ascendeve a 20 sols, quello di Ugo van der Goes solamente a 14.[1] Prima che ci sorprenda il pagamento maggiore dato ad un artista affatto sconosciuto, e che facciamo delle congetture intorno alla sua posizione sociale paragonata con quella di Ugo, vogliamo far subito notare, che quando poco dopo la giovane coppia fece la sua « joyeuse entrée » in Gent e fu ricevuta con la stessa pompa, le condizioni per gli artisti s'invertirono anche qui: furono chiamati Daniele de Ryck ed Ugo van der Goes con i loro lavoranti a giornata « hulperen » per adornare le strade per le quali doveva passare la processione. Il primo dipinse le figure allegoriche dinanzi alla facciata di ambo le porte chiamate Walpoorte e Torepoorte; il secondo ebbe l'incarico di dipingere i varii quadri allegorici e storici da esporsi nelle strade per le quali doveva paspassare il corteo nuziale.[2] Questa volta Ugo ricevette 14 livres de gros e De Rycke solamente 5.

[1] Reiffenberg, nell'appendice alla *Histoire des ducs de Bourgogne* di Barante. Si conosce Daniele de Rycke solo per i conti municipali di Gent e di Brugge, non essendovi alcuna traccia che gli attribuisca una individualità artistica.

[2] Busscher, *Recherches*, pag. 105, secondo i conti del Comune di Gent.

Come sembra, Ugo fu dal detto tempo in poi quasi esclusivamente impiegato dagli scabini della città di Gent se si trattò di pubbliche mostre. Allorquando nel 1468 fu annunziata in Gent un'indulgenza papale, dipinse gli stemmi pontifici campeggianti sulle porte delle chiese di quella città. Nei seguenti anni 1470, 72, 74 terminò un maggior numero di stemmi e di figure allegoriche e storiche per causa di feste pubbliche, come la rappresentazione data dai Retori di Gent, l'entrata di Carlo il Temerario, ed il funerale di Filippo il Buono, il cui cadavere prima di esser trasportato a Digione fu pomposamente esposto nella collegiata di Santa Pharailde. Anche nella Corporazione di San Luca di Gent salì man mano a uffici onorifici. Nell'anno 1468 fu eletto arbitro, subito dopo sotto-decano e finalmente decano per tre anni consecutivi, cioè dal 1473 al 1475. Poichè secondo le leggi della Corporazione era solamente eleggibile come arbitro colui che vi apparteneva già da un anno, e poichè essa poteva registrare come membri soltanto coloro che avevano già vissuto per lo meno un anno in Gent, ne viene di conseguenza che il trasferimento di Ugo in quella città avvenne al più tardi nel 1466. [1]

Verso la fine della sua vita operosa, Ugo entrò nel chiostro degli Agostiniani a Roodendale (Rooden Clooster) presso Bruxelles e vi rimase fino alla sua morte. Non si è mai saputa la ragione che l'indusse a vestire la tonaca; è solo a nostra notizia che durante la sua permanenza nel chiostro lo sorpresero scrupoli di coscienza, dubitando di ottenere nell'altro mondo l'eterna beatitudine e che finalmente questi scrupoli e questi dubbii lo fecero divenir pazzo. La sua fama era tanta che nemmeno in quella vita ritirata gli fu possibile

[1] Busscher, pagg. 113, 117.

sfuggire alla pubblica considerazione. Un suo confratello, Gaspare Offhuys di Tournai, dedicò nella sua Cronaca, scritta nel 1500, un brano ben lungo ad Ugo, che merita di esser qui riportato: [1] « Io era, scrive Gaspare Offhuys, parimenti un novizio quando entrò nel chiostro van der Goes. Era così rinomato come pittore che si asseriva non potersi trovare il suo pari perfino al di là delle Alpi. Nella sua vita mondana non appartenne alle classi più notabili; nondimeno il priore dopo la sua ammissione nel chiostro e durante il noviziato gli permise di abbandonarsi a varî piaceri, che ricordavano più le gioie della vita mondana che la penitenza e l'umiltà, suscitando così la gelosia in parecchi dei nostri confratelli. Incessantemente venivano a visitarlo e ad ammirare i suoi quadri dei personaggi ragguardevoli, e fra gli altri l'arciduca Massimiliano. Fu per il loro mezzo ch'egli ottenne il permesso di trattenersi con essi nella foresteria e di desinare in loro compagnia. Era spesso soggetto ad attacchi di malinconia, specialmente se pensava alla quantità di opere che doveva ancora terminare; ma la cosa che gli arrecò più nocumento fu l'amore pel vino, che poteva senza alcun impedimento soddisfare alla tavola dei forestieri. Nel quinto o sesto anno dopo ch' egli aveva pronunziato i voti, fece un viaggio a Colonia con Fra Nicola ed altri. Al suo ritorno ebbe un attacco di malinconia tanto violento, che avrebbe rivolto le mani contro sè stesso se non fosse stato a viva forza trattenuto dagli amici. A fatica fu ricondotto nel chiostro a Bruxelles, dove il priore, che era stato mandato a chiamare, cercò di calmare la passione di Ugo con le ar-

[1] *Originale Cebonii Rubeaevallis in Zonia propre Bruxellam in Brabantia*, in Wauters, nei *Bulletins de l'Académie Roy. de Brux.*, tom. XV, 2ª serie, 1863, pagg. 723, 743.

monie della musica. Tuttavia per qualche tempo riuscì tutto indarno e fu molto travagliato dalla supposizione che fosse un figlio dannato. Finalmente il suo stato migliorò e volontariamente abbandonò l'abitudine di visitare il refettorio destinato agli ospiti e mangiò d'allora in poi con i conversi. »

Dal suddetto ragguaglio risulta che Ugo van der Goes non abbandonò punto la sua arte nemmeno nel chiostro, ed una testimonianza posteriore di ciò è il suo viaggio a Lovanio, effettuato nel 1478 per stimare un'opera che Dierick Bouts aveva lasciato non finita alla sua morte. Come onorario per tale stima gli fu data da parte del Consiglio una brocca di vino del Reno. [1]

Ugo morì nell'anno 1482, ed i monaci di Roodendale scrissero la seguente epigrafe sulla sua tomba:

« Pictor Hugo van der Goes humatus quiescit,
Dolet ars cum similem sibi modo nescit. » [2]

Ora ci rimane soltanto di dare un' occhiata ai quadri che in varie Gallerie furono battezzati col nome d' Ugo. Fu già mentovato il fatto che all' infuori del quadro d'altare in Santa Maria Nuova a Firenze, nessun'altra opera è stata autenticata. Se prendiamo come punto di partenza quest' ultimo quadro, dobbiamo subito togliere dal catalogo delle sue opere la Madonna col Bambino nella Galleria degli Uffizi a Firenze. Essa è completamente diversa dal quadro del Portinari, e nei brutti tipi delle teste, nei duri contorni

[1] Il documento tolto dagli archivi di Lovanio e pubblicato da Schayes nei *Bulletins de l' Académie de Brux.*, tom. XIII, N. 11, pag. 8, si riporterà per intero nel capitolo intorno a Dierick Bouts.

[2] Sweertius, *Monumenta sepulcralia Brabantiae*, Anversa, 1613, pag. 323.

ricorda piuttosto Gioacchino Patenier od il maestro che nel Museo Städel a Francoforte porta il nome di Corrado Fyol. [1]

È attribuita inoltre ad Ugo un'opera di scarsissima importanza fatta da un pittore tedesco del secolo sedicesimo e rappresentante la Madonna col Bambino. Tale opera era per l'addietro conservata nella Raccolta Puccini in Pistoia e era registrata col nome del nostro artista, benchè lo stesso monogramma H. B. avrebbe dovuto fare accorti dell'erroneo scambio con van der Goes.

Molto maggiore interesse desta un quadro d'altare che il caso portò a Polizzi in Sicilia nella chiesa di Santa Maria del Gesù. Nel 1496 la nave, a bordo della quale si trovava il quadro, naufragò all'altezza di Palermo; il trittico fu salvato dalle onde e regalato alla chiesa di Polizzi. In questo quadro si osserva piuttosto una somiglianza con quello in Santa Maria Nuova. La Madonna siede sopra un trono riccamente dorato sotto un baldacchino rotondo. Il Bambino seduto sul suo grembo e con lunga veste turchina, posa la manina sopra i fogli di un libro che tiene la Vergine. Ad ambo i lati vi sono quattro Angeli genuflessi che cantano e suonano; sul dinanzi fiori ed erbe; dietro un muro si vedono degli alberi in un ampio paesaggio, che riempiono la tavola centrale. Sullo sportello sinistro vi è Santa Caterina con la corona e col velo, la quale sta seduta leggendo un libro senza distrarsi di un pavone che incede tronfio sopra il muro del fondo; lo sportello destro ha Santa Barbara. L'aria del volto un po' ostentata della Vergine e le sue mani sono spiccatamente fiamminghe, così pure le vesti anche degli Angeli ed i gioielli adoperati per ornamento

[1] Firenze, Uffizi, N. 696, tavola 2 6 alt, 2 1 largh.

delle vesti medesime. Additano anche la scuola fiamminga il volto con sguardo torbido, il corpo rigido e le lunghe gambe del Bambino. Gli Angeli, con regolari lineamenti del volto, hanno un' espressione piacevole; il disegno è sicuro ma un poco intralciato, il colore di molto corpo benchè duro, ed il tono generale freddo e rozzo. [1]

Per fare una completa enumerazione dei quadri attribuiti in Italia a van der Goes, dobbiamo anche nominare una piccola Madonna nella Pinacoteca di Bologna. Il disegno sicuro ed il tono carico non sono proprio le qualità che fanno subito rammentare Ugo. La Vergine col capo circondato da un rinnuovato nimbo d'oro, siede in un giardino pieno di fiori e d' alberi, ed i suoi piedi riposano sopra un'aiuola di fragole.

Il suo sembiante è del tipo usuale della scuola, i ricchi capelli fermati sulla fronte da un nastro scendono sul manto azzurro che ricopre la tunica gialla guarnita di pelliccia. Con una delle sue mani delicate porge un fiore al nudo Bambino che le sta in grembo. Le vesti sono trattate con ampiezza, la tinta generale è carica e lo stile si avvicina a quello che notammo nel cosidetto quadro di van Eyck posseduto dal signor Beresford Hope.[2]

Anche nei cataloghi delle Gallerie di Berlino, Monaco e Vienna s' incontra spesso il nome di van der Goes. Solo uno o due busti della Galleria berlinese si può facilmente sostenere che abbiano qualche reminiscenza della maniera d' Ugo; essi rappresentano Cristo coronato di spine e fanno del resto un' impressione addirittura ributtante.

[1] Vedi: *Sopra un antico trittico esistente in Polizzi*, Palermo, 1852.

[2] Bologna, Pinacoteca, N. 282. Tavola 15 alt., 17 largh.

L'esemplare migliore con fondo d'oro rappresenta Gesù veduto di faccia. Egli sta con le mani giunte ed ha le spalle coperte da un leggiero panneggiamento rosso.[1] L'espressione di acerba pena e di duri tormenti, il sangue che gli scorre dalle ferite della fronte e le grosse lacrime mostrano le disposizioni realistiche del maestro. Il disegno della testa e delle mani corrisponde più alla maniera di van der Weyden che a quella degli Eyck; nel colorito predomina un tono rosso giallastro con ombre fredde.

Una ripetizione dello stesso soggetto in tinta più scura e di ancor meno piacevoli caratteristiche si distingue dal quadro suaccennato per il manto di porpora che Cristo porta sulle spalle.[2] Un terzo esemplare con fondo azzurro è ancor più inferiore e fa eziandio effetto spiacevole per la brutta espressione e per il colore plumbeo; tale quadro si potrebbe ritenere eseguito da una mano di tempo posteriore.[3]

L'Annunziazione nella Galleria di Berlino mostra nel tono generale e nella carnagione tinte giallastro-bianche. Il colorito pastoso e di gran rilievo delle vesti palesa una somiglianza con la Madonna che si trova nella Galleria degli Uffizi.[4]

Nell'altro quadro della stessa Raccolta berlinese e rappresentante la Madonna col Bambino,[5] sembra mescolato lo stile di van Eyck con la maniera di van der Weyden. Così ad esempio la fronte spaziosa si riscontra

[1] Berlino, Museo, N. 528. Tavola 16 1/4 alt., 11 1/2 largh.

[2] Berlino, Museo, N. 541. Tavola 1 2 1/2 alt., 11 1/4 largh.

[3] Ivi, N. 583. Tavola 11 3/4 alt., 11 largh. Nella Raccolta Zambeccari in Bologna si trova, sotto il nome di Dürer, una simile rappresentazione del Redentore con colori plumbei.

[4] Ivi, N. 530. Tavola 3 alt., e 1 11 1/2 largh.

[5] Ivi, Museo, N. 529. Tavola 2 7 alt., 1 9 1/2 largh., ora contraddistinta come della scuola di Memling.

frequentemente anche nelle figure femminili di Memling. La Vergine, sotto un baldacchino, siede sopra uno scanno imbottito e graziosamente intagliato; ad ambo i lati di detto baldacchino sono disposte delle colonne che fanno scorgere un ampio paesaggio. Il colore di molto corpo è carico e piacevole.

Il Cristo sulla croce con Maria e San Giovanni, le Sante Chiara, Agata e due vescovi può essere soltanto attribuito ad un pittore di second'ordine del tempo in cui già l'antica scuola fiamminga si avvicinava a gran passi alla decadenza.[1]

Un'Annunziazione più piccola di quella sopra nominata, fu fatta nel secolo sedicesimo da un pittore meno stimato anche di Patenier.[2] Finalmente nel piccolo quadro del Giudizio universale, di cui la metà superiore mostra un'altra mano da quella della metà inferiore, colpisce la somiglianza della testa di Cristo con quella coronata di spine su fondo d'oro innanzi descritta.[3]

I quadri che si trovano nella Pinacoteca di Monaco e che in cataloghi anteriori furono designati col nome di van der Goes non hanno il minimo diritto di portare un tal nome. L'Annunziazione proveniente dalla Raccolta di Boisserée è a un dipresso una ripetizione del quadro di Berlino.[4]

[1] Berlino, N. 543. Tavola 2 4 alt., 3 6 largh.

[2] Ivi, N. 548. Tavola 6 alt., 3 $1/2$ largh.

[3] Ivi, N. 830. Tavola 2 2 alt., 1 2 largh. Il Sant'Agostino in trono avente ai piedi l'ordinatore (N. 540), che, secondo il catalogo, si attribuiva per l'addietro similmente ad Ugo van der Goes, porta fino dal 1857 il nome anche poco veritiero, sebbene più modesto, di Goswyn van der Weyden.

[4] Monaco, Pinacoteca, Cab. III, N. 43. Tavola 3 8 alt., 3 5 largh. Figure metà del naturale. La Madonna si è alzata per ascoltare il messaggio dell'Angelo che le s' inginocchia dinanzi vestito in abiti sacerdotali. Sulla parete sono dipinti in forma circolare il Peccato originale, e Gedeone con l'Angelo. Proveniente dalla Raccolta di Boisserée.

L'Addolorata con San Giovanni e le Donne piangenti, può essere designata come una piacevole rappresentazione proveniente dalla scuola di van der Weyden.[1]

Il San Giovanni Battista col manto rosso sul cilizio, in un bel fondo con foresta e nell'atto di additare l'Agnello, si deve attribuire ad un altro maestro, cioè a Giovanni Memling, benchè porti l'iscrizione: R. V. D. Goes, 1472.[2]

La Galleria Nazionale di Londra cita nel suo catalogo due opere di Ugo van der Goes. Non sappiamo con quale autorità fu ribattezzato col nome di Ugo il quadro di un Domenicano in atto di pregare, che nella Raccolta Wallerstein andava sotto il nome di Memling.[3] Nè palesa alcun vestigio della tecnica di Ugo l'altro quadro rappresentante Maria in trono fra i Santi Pietro e Paolo, il quale ultimo, inginocchiato, offre un garofano al Bambino. Le tinte della carnagione sono aride e gli ornamenti molto spiccati secondo la maniera di uno poco abile scolaro di Memling.[4]

[1] Monaco, Cab. IV, N. 66, Tavola 1 6 alt., 1 2 largh. con figure metà del naturale. Proveniente dalla Raccolta di Boisserée. Fu attribuita anche a Mabuse, ed ora è stata messa in catalogo come opera di un maestro del Basso Reno (non di Colonia) della fine del secolo quindicesimo. È dello stesso maestro anche una Madonna che siede, col Bambino in grembo, sotto un tabernacolo gotico, mentre un Angelo vestito di bianco porge un fiore al Divino Infante. (N. 119). Il cosiddetto Riposo in Egitto (N. 54) rappresentante la Madonna che sta seduta sull'erba tenendo il Bambino sulle ginocchia, mentre Giuseppe fa cadere delle noci da un albero, è di una maniera nella quale si veggono promiscuamente le maniere di Patenier e di Mostaert. Il catalogo definisce il quadro come fatto nella maniera e secondo la tendenza di Memling, con paesaggio molto sviluppato.

[2] Ivi, Cab. VI, N. 105. Tavola 1 1 6 alt., 9 largh. È evidente che la firma in lettere d'oro: « H. V. D. Goes 1472 » è falsificata. Ora anche nel catalogo viene attribuita a Memling, e si nominerà un'altra volta nel capitolo concernente questo pittore.

[3] Londra, Galleria Nazionale, N. 710. Tavola 13 $^1/_2$ alt., 10 $^1/_2$ largh. Figura metà del naturale.

[4] Ivi, N. 774. Tavola 2 3 $^1/_8$ alt., 1 8 $^1/_2$ largh. Dietro il trono vi è

Gli avanzi di un trittico nella Galleria del Belvedere a Vienna furono per il passato attribuiti parimente ad Ugo van der Goes. La tavola centrale rappresenta Maria sotto un baldacchino col Divino Infante in grembo, al quale un Angelo porge una mela; essa si avvicina molto allo stile della pittura di Memling rappresentante lo stesso soggetto e che trovasi nella Galleria degli Uffizi a Firenze. Detta tavola possiede tutta la finezza propria di Memling e sembra uscita dal suo studio.[1] Questa supposizione è confermata dagli sportelli ora separati.[2] San Giovanni Battista con l'Agnello, e San Giovanni Evangelista col calice sono semplici repliche delle figure che Memling dipinse due volte, e cioè nello Sposalizio di Santa Caterina a Brugge e nel quadro d'altare a Chiswick. Si suppone che fossero separate anche le parti esterne dagli sportelli; esse mostrano Adamo ed Eva dentro a nicchie, e sono copie evidenti tolte dall'Adorazione dell'Agnello di Gent.[3]

Allorchè nel 1865 venne messa all'asta la Raccolta Pourtalès, fu bandito e venduto anche un trittico di Ugo van der Goes. Secondo la descrizione, la tavola centrale aveva la Madonna col Bambino al petto, mentre gli sportelli rappresentavano gli ordinatori coi loro Santi patroni. È strano che tali sportelli siano della mano del più vecchio dei Pourbus.[4]

Abbiamo tutte le ragioni di deplorare la malignità

un'architettura gotica, da un lato un paesaggio. Il quadro appartenne alle Raccolte Zambeccari in Bologna e di Eastlake.

[1] Vienna, Belvedere, II piano, seconda sala, N. 6, tavola 2 2 alt., 1 5 1/2 largh. Waagen (*Kunstdenkmäler Wiens*) nomina addirittura Memling come autore, e dice che la tavola fu dipinta verso l'anno 1486.

[2] Ivi, N. 10, tavola 2 2 alt., insieme 2 5 1/2 largh.

[3] Ivi, Belvedere, N. 61. Tavola 2 2 alt., 1 7 largh.

[4] Il quadro è dipinto su tavola ed ha m. 0,81 in quadrato. Vedi *Gazette des Beaux Arts*, vol. XVIII, pag. 106.

della sorte, poichè ben meschino frutto ci è rimasto di una vita così laboriosa come quella di Ugo! Abbiamo un unico quadro certo di lui! Gl' iconoclasti del secolo sedicesimo distrussero la maggior parte delle opere di Ugo. Così il 4 ottobre 1574 andarono in rovina, a causa d'incendio, i quadri dipinti per la chiesa di Vasselaere,[1] e così fu anche annientato il « buon quadro del maestro Ugo » rappresentante i Sette Sacramenti; quadro che vide anche Dürer nel 1520 nella casa Nassau a Bruxelles[2] quando fece il viaggio nei Paesi Bassi.

[1] *Messager des sciences histor.* Gand 1845, pag. 117-145.

[2] Campe, *Reliquien*, pag. 90, Thausing, pag. 91. La casa Nassau, palazzo del principe d'Orania, fu sequestrata nel 1568 per ordine di Alba, ed in quell'occasione fu fatto un inventario nel quale si dice: « quatre grandz tableax de peinctures, contenant les sept saintz sacremens et ung crucifix. » Nell' inventario del 1618 fatto dopo la morte dell' infelice conte di Buren, figlio maggiore del principe d'Orania, il detto quadro è così distinto: « Sept peintures, représentant les sept Sacremens d'Eglise, ouvrage ancien. »

L'accrescimento del numero delle tavole è inesplicabile. Vedi Pinchart, *Annotations*, pag. CCLXVII.

CAPITOLO SETTIMO

JUSTUS O JODOCUS VAN GENT

Antiche memorie parlano di Jodocus o Justus van Gent, ma purtroppo appunto quei ragguagli che danno più precise notizie di lui e lo dicono scolaro di Uberto van Eyck non possono tenersi per autentici. [1] Perciò rimane semplicemente il solo fatto della sua esistenza; e quando ci importi estendere le nostre cognizioni intorno alla sua attività artistica, dobbiamo prima risolvere la questione se Justus abbandonò la patria intorno alla metà del secolo quindicesimo per trasferirsi in Italia, essendo qui solamente legato il suo nome a quadri che ancora si conservano.

Nell'anno 1451 visse e lavorò nel convento dei Domenicani di Santa Maria di Castello a Genova un tal Justus d'Allamagna, che dipinse un'Annunziazione con

[1] Nel sospetto manoscritto di Beke (vedi sopra) si dice: « En Jodocus van Gent, discipel van Hubertus van Eyck, een tafereel verbeeldende St. Jans Onthoofdinge. » Sembra che la designazione di scolaro si fondi sopra uno scambio con Gherardo van der Meire, il quale è caratterizzato nello stesso modo nel manoscritto parimenti sospetto di Delbecq. Vedi Vasari, vol. I, pag. 163, e Sanderus (*De Gandavi, erud. clar.* l. II, fol. 79): « Jodocus Gandavensis, pict. nobilissimus, Huberti Eyck discipulus. »

figure di grandezza naturale, sulla parete del chiostro. Questo Justus d'Allamagna è lo stesso artefice che lavorò anche a Gent, oppure dobbiamo ritenerlo un pittore dello stesso nome nato a Genova e rimasto per tutta la vita in quella città? Oltreacciò l'iscrizione sul quadro fa rimanere dubbiosi se Justus era tedesco o fiammingo; essa è così concepita:

JUSTUS D'ALLA-
MAGNA PINX-
IT, 1451

Non dobbiamo necessariamente intendere per Allamagna, la Germania, poichè sappiamo dal Guicciardini che anche i Paesi Bassi erano compresi nell'espressione di Bassa Alamagna.[1] Visto però che i documenti non ci offrono alcun appoggio sicuro, dobbiamo prender consiglio dalla maniera stessa del quadro, e dal suo stile investigare il paese dove fu educato l'artista.

Il dipinto, che ora sta sotto un vetro per esser meglio protetto, è eccellentemente illuminato da una finestra che dà sul mare ed è ben conservato, tranne in alcune parti.[2] La scena si svolge in una grande stanza circondata da un arco gotico moderno riccamente decorato: detta stanza è divisa in tre spazi disuguali mediante due sottili colonnine che sono quasi del tutto coperte dalla cornice. A destra si vede la Madonna inginocchiata presso un leggìo, e sembra ascolti le parole dell'Angelo verso il quale china leggermente il capo.

[1] Guicciardini, N. 5: « chiamasi anco Germania inferiore o Alamagna bassa. »

[2] Genova, Santa Maria di Castello, chiostro. 7 1 alt. fino alla cornice orizzontale, con la lunetta; 9 alt., 11 largh. L'oro sulle vesti è sbiadito, e l'azzurro nel manto della Madonna è divenuto più scuro. Anche il paesaggio ha scapitato in chiarezza. Vedi la copia nel *Denkmäler* di Förster, vol. XI.

I suoi lucidi capelli biondi trapariscono sotto un fine velo; il manto azzurro, graziosamente tirato sul capo, è fermato al collo, lascia libere le mani incrociate con leggiadria sul petto e cade in lunghe e molli pieghe, fino ad occupare lo spazio centrale. La sua sottoveste è di stoffa d'oro, nel cui orlo sono ricamate alcune lettere similmente d'oro. Al suo fianco sta un inginocchiatoio coperto con panno rosso e pieno di libri; dietro è dipinto un arco di pietre bianche e rosse. Lo spazio centrale e parte di quello a sinistra è occupato dall'Angelo. Egli è vestito con cappa da coro di pesante broccato, sul cui orlo sono ricamate le figure degli Apostoli; sta genuflesso più verso il centro sollevando una mano in segno di saluto e tenendo nell'altra una leggiadra verga. La sua sottoveste bianca cade in pieghe fino sul pavimento composto di quadrelli bianchi e bruni, e fa vedere i piedi nudi. Dentro una nicchia del muro notiamo un catino d'acqua, nella quale tuffa il becco un uccellino, più in là vediamo una brocca appesa ad un uncino, un asciugamani sospeso e scorrente, e sul davanzale della finestra, oltre una scatola con della focaccia, il giglio tradizionale dentro un grazioso vaso.

Al di là dei tre archi aperti ci si offre la prospettiva di un fondo con colline ed animato da episodi tolti dalla storia della gioventù di Cristo; dalla grande finestra a sinistra si ha la stessa veduta, tranne che un albero d'aranci sporge innanzi nascondendone una parte. Presso la finestra è scritto sopra una piccola carta il nome dell'artista. Dio Padre guarda in basso verso la Madonna, e dal mezzo dell'architettura riccamente ornata manda dei raggi d'oro su lei. Egli ha l'espressione di un benevolo vegliardo con capelli argentei e lunga barba bianca. Sopra l'arco gotico incavato si eleva in alto, quale ornamento plastico, una spe-

cie di balaustra con colonnine, in mezzo alle quali sonvi piccole figure di Profeti.

Dal detto affresco non sembra che Justus van Gent fosse scolaro di Uberto o di Giovanni van Eyck, ma al contrario non si può veramente negare alla pittura l'influenza dell'elemento fiammingo, che per altro si mostra mescolato con i caratteri propri della scuola di Colonia. Pur ammesso che non si può ragionevolmente paragonare un affresco con pitture ad olio su tavole, poichè mancano le parti comuni di confronto e deve essere propriamente esclusa la questione del colorito, ciò nonostante è certo che la morbida esecuzione, che appena si distingue da quella di un quadro a tempera su tavola, ci riconduce alla scuola di Colonia, dove si trova lo stesso impasto fine delle tinte, la medesima grande chiarezza delle luci, la pallidezza delle ombre e la mancanza di chiaroscuro.

Il soggetto rappresentato, che da un secolo fu comune a tutte le scuole di pittura, permetteva ben poco all'artista di spiegare il proprio ingegno. Tuttavia si può asserire che la disposizione, l'aggruppamento, la distribuzione per mezzo di archi e la ricca ornamentazione di essi corrispondono più ai caratteri della scuola renana che a quelli della fiamminga. Se nelle figure si scorge la mancanza della magistrale verità, che si riscontra nelle pitture fiamminghe, vi si trova d'altra parte un compenso nella loro morbidezza propria della scuola del Reno. Il grazioso atteggiamento della Madonna, il panneggiato semplice, la rotondità della testa nella forma e nel contorno, la velatura, tutto ciò ricorda le Madonne di un distinto maestro di Colonia, vale a dire di maestro Stefano. L'Angelo sembra più conforme alla maniera fiamminga delle rimanenti parti del quadro, tuttavia anche in quella figura la

forma e l'espressione del volto sono simili alla scuola renana, nella quale si riscontra altresì la predilezione per le vesti d'oro.

Ma se nelle figure si palesa la preponderanza dello stile renano, il fondo svela al contrario la perfetta appropriazione delle usanze artistiche fiamminghe. Invece del semplice fondo d'oro con parti architettoniche, si ha quello con finestre che offrono una veduta all'aperto, nell'identica maniera usata dai pittori fiamminghi, facendo così sembrare lo sfondo medesimo realmente più profondo e più spazioso. È solo da deplorare che la prospettiva lineare non corrisponda in tutte le parti.

Per conseguenza, riepilogando il giudizio intorno a Justus d'Allamagna, diremo che appaiono in lui in ugual misura le maniere artistiche delle scuole fiamminga e renana, ch'egli divide con l'ultima il sentimento religioso, ma unisce a ciò il desiderio della prima per il grande verismo. Non può inoltre essere annoverato fra gli scolari di uno dei fratelli van Eyck, poichè il suo affresco non ha niente di comune, nè pel concetto nè per la maniera tecnica, con le opere dei fratelli suddetti. [1]

Non abbiamo altra notizia intorno ai suoi lavori in Genova, nondimeno si possono ancor più oltre rintracciare le vestigia della sua propria influenza o di quella della sua scuola. La Galleria del Louvre possiede un quadro su fondo dorato, diviso in tre compartimenti: su quello centrale è rappresentata l'Annunziazione e sui late-

[1] Un certo Giovanni Alemannus lavorò insieme ad Antonio da Murano negli anni 1445-46. Si potrebbero scoprire nei suoi quadri reminiscenze della maniera renana nell'impasto più morbido delle tinte della carnagione e negli accessori architettonici. Vedi Crowe e Cavalcaselle, *Gesch. der ital. Malerei, D. A.*, pag. 19.

rali sono effigiati i santi Benedetto ed Agostino, Stefano ed il carmelitano Angelo.[1] Detto quadro proviene da Genova e mostra una somiglianza con le opere di Justus d'Allamagna nei tipi dei volti e nelle figure, tranne che in esso non sembra spirare il medesimo tranquillo sentimento religioso,

Il volto della Vergine esprime solo spavento e imbarazzo per l'inaspettato messaggio: ella si appoggia tremante ad una colonna e guarda timidamente in alto verso l'Angelo che si libra al disopra di lei nell'aria.

La veste di Maria è d'oro con una sopravveste nera, il paesaggio del fondo ha carattere italiano. Le ombre superficiali della carnagione bigio-calcarea fanno quasi supporre che il quadro non sia finito, ed esso può essere o di Justus d'Allamagna stesso o di uno dei suoi scolari. Le pitture laterali sono eseguite da altra mano e tradiscono molto meno l'influenza fiamminga.

L'opera del Padre Spotorno, che tratta della storia letteraria della Liguria, c'informa in modo piacevole dell'introduzione dell'elemento nordico nella scuola pittorica genovese.[2] Il detto Padre descrive nel suo libro il più antico progresso della pittura in Genova, e fra gl'immigrati del secolo quindicesimo fa spiccare un tal « Corrado d'Alemania, » che nel 1477 visse in Taggia paesello della Riviera di Ponente. Spotorno ritiene probabile che questo Corrado venisse in Italia con Justus, nel cui studio occupò dapprima un posto secondario, simile a quello di Memling nello studio di van der Weyden. Lavorarono anche in Taggia i pittori Lodovico Brea da Nizza ed il Padre Domenico E. Maccari. Fu-

[1] Parigi, Louvre, N. 258. Tavola centrale 1,56 alt., 1,07 largh. Tavole laterali 0,98 alt., 0,48 largh. Fu acquistato in Italia dal Denon dalla Raccolta di Luigi XVIII. È difficile che in origine appartenessero allo stesso quadro le parti che si sono ora riunite sotto una cornice.

[2] P. Spotorno, *Storia letteraria della Liguria*, Genova, 1824-26.

rono essi forse scolari di Corrado d'Alemania? Le loro opere si somigliano e mostrano anche reminiscenze della maniera artistica fiamminga.

In Taggia è rimasto un unico quadro del Maccari; in quanto al Brea la prima sua opera che si conosca fu dipinta nel 1478. Il carattere straniero delle pitture del Brea fu riconosciuto da tutti coloro che le osservarono: la composizione, l'atteggiamento delle figure, il disegno duro, le brusche angolosità delle pieghe, la predilezione per l'ornamento, tutto indica l' influenza fiamminga, che può essere derivata o da Corrado in Taggia o da Justus in Genova. Anche la repentina introduzione ed interruzione di tutta l'anzidetta tendenza, mostra che non era propria di Genova nè cresciuta ivi naturalmente. Sarebbe perciò ingiusto asserire, che la scuola pittorica genovese fosse propriamente fondata da Brea.[1] Spotorno enumera, secondo documenti, i nomi di 26 pittori più antichi che vanno indietro fino al secolo quattordicesimo. Ad esempio, un tal pittore Oberto è già nominato nel 1368. Tuttavia sarebbe vano il cercare successori di Maccari e di Brea nella tendenza artistica fiamminga. Semino e Piaggio, scolari di Brea, abbandonarono tale maniera non appena impararono a conoscere le opere di Carlo di Mantegna e di Pier Francesco Sacchi.[2]

Volgeremo ora la nostra attenzione ad un altro Justus, che venti anni dopo creò un monumento della sua gloria nel lato opposto d' Italia. La Confraternita del Corpus Christi in Urbino fece fare un quadro da altare per la chiesa di Sant'Agata, e si raccolse la somma necessaria con pie oblazioni. Il maestro Justus di Gent fu

[1] Lanzi, *Storia della pittura in Italia,* tradotta da Quandt., vol. III, pag. 248. Le opere di Brea vanno fino all'anno 1513.

[2] Lanzi, pag. 249.

incaricato dell'esecuzione dell'opera negli anni 1468-74. Abbiamo ancora i registri nei quali si annotarono le singole contribuzioni, per modo che possiamo indicare i varî offerenti e le spese dell'opera. Il duca d'Urbino, Federico da Montefeltro, pagò 65 fiorini d'oro, un certo Giovanni da Lucca 33 fiorini e 20 bolognini, ecc. Il pittore ricevette 300 fiorini per l'esecuzione del quadro, e furono pagati 40 fiorini, 33 bolognini e mezzo per foglie d'oro, che probabilmente servirono per dorare la cornice. [1]

Sembra che il duca d' Urbino si sia ancor maggiormente interessato dell'opera del maestro straniero. Infatti egli consentì che vi fosse dipinto il suo proprio ritratto e che vi fosse eternato un memorabile avvenimento del suo governo. Lo Scià di Persia, Ussum Hassan, incalzato fortemente dai Turchi ed in cerca di alleati, si diede a raccogliere anche in Italia danaro e soldati per il suo scopo. Fu affidata tale missione ad un agente veneziano di nome Caterino Zeno, che era

[1] « 1465 marzo 31. Giovanni da Lucca altram. Zaccagna deve dare fiorini 33 e bol. 22 della promessa che fece per la tavola. »

« 1468. Tre partite pagate per l'elemosina promessa per la tavola a conto di Battista (di Maestro Gostino Santucci Medico.) »

« 1474 marzo 9. Fiorini 15 d'oro dati dal conte Federigo per aiuto della spesa della tavola a Guido Mengaccio per la fraternità. »

« 1474 ottobre 25. Fiorini 40 e bologn. 33 $1/_2$ spesi in pezzi 4700 d'oro battuto, per la tavola.

« addi d.° Fiorini 300 ... A M.stro Giusto da Guanto dipintore per fiorini 250 d'oro a lui promessi per sua fatica per dipingere la tavola della fraternità. »

« A di ° fiorini 240 d'oro. Li detti sono per tanti che Guido di Mengaccio ha dato contanti a Maestro Giusto da Guanto dipintore per la promessa gli fu fatta per dipingere la tavola. Avemone questo per mano di Ser Francesco di Pietro da Spelle, et anche è accesa la scripta tra noi e M.stro Giusto et è in mano di Giohanni di Lucca perchè non fece el dovere, e da noi fu intieramente pagato a conto di Guido in questo a carte 73, Lire 600. »

Pungileoni, *Elogio storico di Giovanni Santi*, Urbino, 1822, pag. 64; Passavant, *Raffaello*, vol. I, pag. 429.

stato in Oriente, e che nell'anno 1471 giunse in Urbino per ottenere l'aiuto del Duca. Appunto questo inviato fu ritratto nel quadro d'altare in Sant'Agata. [1]

Justus van Gent compì la sua opera nell'anno 1474. Da quell'epoca quest'artista è nominato nei documenti un'altra sola volta, e cioè nel 1475, quando la Confraternita del Corpus Christi comprò un pezzo di tela per far dipingere da lui una « insegna bella. » [2]

Il quadro ricordato rappresentante l'Ultima Cena fu in tempo non lontano rimosso dal suo posto nella chiesa di Sant'Agata e appeso molto in alto sopra un altro quadro dell'altar maggiore, laonde è assai difficile osservarlo e darne un esatto giudizio. [3]

Cristo in lunga veste turchina bigia si avanza maestosamente dalla destra verso il centro della parte dinanzi, ed è nell'atto di porgere l'ostia ad uno degli Apostoli genuflessi. A destra del Salvatore tre Apostoli che si sono già comunicati restano ancora in ginocchio assorti in profonda meditazione. Gli altri Apostoli occupano lo spazio a sinistra di Cristo. Dal lato stretto della tavola sta in piedi San Giovanni Evangelista che stende la mano ad un'anfora; accanto a lui notiamo un Apostolo il quale tiene in mano una candela accesa, e nell'angolo più esterno vediamo Giuda con sguardo torvo che si accinge ad allontanarsi, tenendo stretta la borsa del danaro. Gli altri Apostoli inginocchiati esprimono molto al vero umiltà e rassegnazione nei loro devoti

[1] Don Andrea Lazari, arciprete, *Compendio storico delle chiese e delle pitture esistenti in esse*, Urbino, 1801. Sismondi, *Hist. des Republ. ital.*, vol. X, pag. 375.

[2] 1475 Giugno.... « E più tela a M.stro Giusto dipintore che diceva voler fare un'insegna bella per la fraternità. » Pungileoni, op. cit., pag. 65.

[3] Urbino, Sant'Agata, tavola 11 4 largh., 10 alt. Copia in Förster (*Denkm.*, vol. XI).

atteggiamenti. A destra della tavola scorgiamo il duca d'Urbino che parla con Caterino Zeno, ed ha posto a quest'ultimo la mano sulla spalla come per rafforzare il discorso. Zeno in abito di pesante broccato, con un turbante sul capo, con la destra chiusa sul petto, guarda stupefatto l'intera scena. Il Duca è accompagnato da due persone che stanno ritte dietro a lui, una delle quali si vuole che sia il ritratto del pittore. Una donna con bambino in braccio si scorge affacciata ad una finestra nell'atto di contemplare la scena, alla quale assistono due Angeli volanti. Compie il quadro un arco con colonne rappresentante forse un coro di chiesa.

Giudicandolo dal detto quadro, Justus van Gent pare un abile e diligente pittore della scuola fiamminga; tuttavia non puo pretendere che si preferisca agli altri successori degli Eyck.

Certamente la sua composizione è disposta con una tal quale regolarità, ma l'assoluta mancanza della prospettiva lineare le toglie l'effetto più sostanziale. Il Duca e l'inviato sebbene stiano indietro, sono tuttavia più grandi delle figure poste sul dinanzi, le quali in genere, a causa dell'altro punto di vista, sembrano presentarsi in maniera goffa e sgraziata. Fortunatamente la tinta alquanto carica dell'aria del fondo nasconde in parte questo difetto. Cristo con i lunghi capelli cadenti, con la figura ossuta, rasenta, come le teste degli Apostoli, addirittura la volgarità. Però si debbono riconoscere le proporzioni giuste e gli atteggiamenti variati: meritano al contrario poca lode i contorni duri ed angolosi, le mani ed i piedi malamente disegnati, le pieghe insignificanti delle vesti che coprono le forme anziché spiegarle chiaramente all'occhio. Justus non usò ricami ed ornamenti, tuttavia le sue inclina-

zioni naturalistiche si palesano nell'anfora da vino posta in un canto, e nel catino d'acqua col boccale nella parte centrale sul dinanzi. Il colore è in gran parte caduto; dove si è mantenuto mostra una tinta carica giallastra e poco spessa.

L'eccellente libraio ed umanista fiorentino del secolo quindicesimo, Vespasiano da Bisticci, che scrisse in modo tanto evidente ed obiettivo le biografie dei contemporanei famosi, dice nella vita del duca Federico d'Urbino, che egli fece venire dalla Fiandra un artista esperto nella pittura ad olio, dandogli molte commissioni. Aggiunge che la Duchessa si fece ritrarre dal detto artista e che anche i ritratti ideali degli antichi dotti e poeti, con i quali Federico fece ornare la sala della sua biblioteca, furono dipinti dal medesimo artista, del quale tuttavia non è citato il nome.[1] Esistono ancora i ritratti suddetti, alcuni de' quali si conservano adesso parte nella Galleria Barberini a Roma ed altri già in quella del marchese Campana, sono ora nel Louvre.[2]

Non v' ha nulla di più naturale che domandarci se il pittore dell' Ultima Cena in Sant'Agata, Justus van Gent, fu quello appunto chiamato dalla Fiandra. L'ultima Cena mostra un pittore puro fiammingo

[1] *Vite di uomini illustri del secolo XV*, scritte da Vespasiano da Bisticci. Ediz. del Bartoli, Firenze, 1859, pag. 93. « Per non trovare maestri a suo modo in Italia, che sapessino colorire in tavole a olio, mandò insino in Fiandra, per trovare uno maestro solenne, e fello venire a Urbino, dove fece fare molte pitture di sua mano solennissime; e massime in uno suo istudio, dove fece dipingere i filosofi e poeti e dottori della chiesa così greca come latina, fatti con uno maraviglioso artificio; e ritrassevi la sua Signoria al naturale, che non gli mancava nulla se non lo spirito. »

[2] I 15 ritratti conservati nel Louvre variano da 1,16, 0,90 in altezza, e da 0.55, 0.76 in larghezza. Vedi Crowe e Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei. D. A.*, vol. III, pag. 336, e Reiset, *Notice des tableaux du Musée Napoléon III*, Parigi, 1866.

ed ancora scevro dalle influenze italiane, laddove i ritratti della biblioteca d'Urbino palesano un artista che già univa ai metodi ed ai tipi fiamminghi una leggiera tinta dello spirito italiano. Se i ritratti in questione dovessero essere opera anche di Justus van Gent, dovremmo congetturare ch' egli dopo il 1474 avesse radicalmente cambiato la sua maniera, studiando forse quella di Giovanni Santi e di Melozzo da Forlì. Come è noto, i detti ritratti di dotti e di poeti collegano in modo singolare la maniera pittorica del nord con l'arte italiana. Il giovane Raffaello li disegnò con non poca diligenza, espiando così il peccato di omissione di suo padre, Giovanni Santi, il quale è ben vero che nella sua *Cronaca rimata* fa menzione molto onorevole di Giovanni van Eyck e di Rogier van der Weyden, ma passa sotto silenzio Justus, che pur deve aver conosciuto personalmente. [1]

I quadri che dipinse un tal Justus per la chiesa di San Giacobbe in Gent e che ancora esistevano nel secolo passato, [2] vale a dire la Crocifissione di San Pietro e la Decapitazione di San Paolo, sparirono fin da quell'epoca senza che se ne sappia nulla.

Non fa mestieri affermare che non sono opera di Justus la Nascita di Cristo nella Galleria di Anversa [3] e il Ritrovamento della Croce nella Raccolta del defunto signor Huywetter in Gent.

[1] I disegni dei ritratti fatti da Raffaello si conservano nell'Accademia di Venezia e furono molte volte fotografati. Le migliori fotografie son quelle di Braun in Dornach.

[2] Mensaert, *Le peintre amateur et curieux*, 8, Bruxelles, 1763, vol. II, pag. 37.

[3] Anversa, Museo, N. 223. Proveniente dalla Raccolta di Ertborn.

CAPITOLO OTTAVO

CONTEMPORANEI DI VAN EYCK

Giovanni van Eyck, il « varlet de chambre » del duca Filippo, non recò solamente un subitaneo cambiamonto interno nella pittura neerlandese, ma effettuò anche un cambiamento nella condizione degli artisti che erano legati con la corte borgognona. Accrescendo la stima per Giovanni e dandogli maggior guiderdone, si onorò nella sua persona l'arte; egli non fu più impiegato in opere comuni e manuali, lasciate ad artisti inferiori, come il dipingere gonfaloni, bandierette, ecc., delle quali opere non si poteva veramente farne a meno in corte. Dobbiamo annoverare fra tali artisti inferiori anche coloro di cui conosciamo il nome dai registri della casa borgognona? Se ciò appare dubbioso, è tanto più certo d'altra parte che nella corte di Borgogna l'istinto dell'estetica non di rado si manifestava negli scherzi un poco grossolani, come nelle mostre sfarzose.

Se al pittore di corte Jehan Malouel, che morì nel 1415 ed ebbe a successore Henry Bellechose di Brabante, colleghiamo la più ampia serie dei « paintres » e dei « varlets de chambre, » dobbiamo dapprima far menzione di Jehan le Voleur di Fiandra, che lavorò con

Jehan Malouel, occupando un posto onorifico nel castello di Hesdin. Per dir vero, il principale lavoro di Jehan Voleur si restrinse a dipingere gonfaloni, stendardi e banderette. Dopo la sua morte, avvenuta nel 1417, assunse il posto in Hesdin Hue de Boulogne. [1]

Nei conti della casa borgognona s'incontra sempre il nome di Hesdin. Il castello di questo nome era la residenza prediletta di Filippo il Buono, dove si ritirò per vivere alcuni brevi istanti quietamente a suo piacere.

Il castello di Hesdin contrastava molto stranamente con quello di Luigi XI presso Tours, nelle soffitte del quale si tenevano nascosti in agguato uomini con strumenti di supplizio per mutilare l'incauto che fosse passato per sentieri in cui era proibito l'accesso. Anche nel castello di Hesdin vi erano trabocchetti e meccanismi segreti della specie più varia. Però essi servivano solamente a fare degli scherzi innocui per quanto grossolani, secondo il costume medioevale conforme alla natura molto sana dei popoli di que'tempi.

Se ad esempio una persona non addentro nei segreti voleva traversare una galleria nel detto castello di Hesdin, le veniva innanzi repentinamente una figura di legno gettante acqua, che non solo spaventava il mal capitato, ma lo bagnava in modo solenne. Se si voleva spingere la burla ancora di più, si metteva in movimento anche una fila di spazzole ed il povero paziente veniva fuori con il viso tinto di bianco o di nero secondo i casi. Vi era una macchina ancor più maravigliosa che afferrava il passante e lo bastonava gravemente. S'incontrava un trabocchetto nel centro della grande galleria che era

[1] Hue de Boulogne ricevette come « paintre » e « varlet de chambre » e come « gouverneur d'orloge, gaiole et autres engins d'esbatement du chastel de Hesdin » un salario di 16 fr. parisis, ed oltracciò « six sestiers de blé pour les oiseaux estant en ladite gaiole. » De Laborde, *Le Ducs des Bourgogne*, vol. I, Introd., pag. LV.

collegato con la figura di un indovino. Lo scherzo era particolarmente diretto contro le signore, poichè non appena si avvicinavano alla detta figura d'indovino per udire la loro sorte futura, si apriva il soffitto da cui cadeva una pioggia dirotta, accompagnata senza interruzione da rumori di tuono e da lampi; appena il temporale era terminato, l'aria divenuta fredda produceva una vera caduta di neve. Per salvarsi dal temporale si correva verso un ricovero che si offriva in modo seducente alla vista; allora apertosi il pavimento si cadeva in un sacco pieno di piume, dal quale non si tornava di nuovo alla luce se non quando si era tutti cosparsi delle medesime.

L'intero castello di Hesdin era pieno di simili congegni da burla. Vi era un ponte che gettava, chi vi metteva piede, nell'acqua; altre macchine bagnavano d'acqua, sebbene in modo inoffensivo, coloro che le toccavano anche leggermente; nella galleria vi erano sei figure ritte che da ogni banda inondavano con getti d'acqua coloro che entravano quando essi meno se lo sospettavano; all'ingresso della galleria erano collocate allo stesso scopo otto bocche d'acqua, e vicino ad esse vi erano dei tubi sottili che infarinavano coloro, che erano stati inzuppati dall'acqua. Se i poveretti aprivano per avventura una finestra, appariva ad un tratto una figura che la chiudeva, bagnandoli d'acqua. Se per caso un visitatore indotto dalla curiosità apriva un magnifico messale sopra un leggio, gli volava addosso fuliggine e sporcizia. Uno specchio vicino, svelava lo scherzo, ma mentre il visitatore stava ancora facendosi meraviglia della nerezza del suo viso, veniva coperto di farina. Non bastando i singoli scherzi, s'inventarono delle macchine che riunivano i differenti tranelli. Nella grande galleria vi era una figura che spa-

ventava il passante con un potente tono di voce. Il rumore attirava forse parecchie persone sul luogo: allora apparivano incontanente una quantità di figure armate di bastoni che incalzavano le persone accorse, le spingevano innanzi fino ad un ponte che si rompeva veramente in modo artistico, e gettava i fuggiaschi nell'acqua.

Colart le Valeur fu l'inventore di questi congegni meccanici, e come compenso ricevette dal duca Filippo la somma di mille Livres. Fatta eccezione di ciò, tanto Colart che Hue de Boulogne sono il più delle volte nominati solamente come pittori di bandiere e di stendardi. Dall'anno 1443 in poi non si trova più il nome di Colart nei conti della casa borgognona. Morto Hue, nel 1449 gli successe nell'impiego di « paintre » e di « varlet de chambre » suo figlio Jehan de Boulogne.

Il posto d'ispettore del castello di Hesdin fu al contrario concesso a Pierre Coustain, ch'ebbe il titolo di « paintre des princes » e morì nel 1471. [1]

Nell'anno 1468 incontriamo a Brugge il nome di Pierre Coustain. Insieme a Jacques Hennecart dispose in quella città gli « entremetz » con i quali si festeggiarono le nozze di Carlo il Temerario. Si è fatto già menzione che Olivier de la Marche scrisse con vivi colori un ragguaglio intorno ai detti « entremetz ». Egli descrive entusiasmato i leoni che ruggivano tanto bene e che erano tanto inoffensivi come potevano esserlo solo dei lavoranti travestiti da leone; ci rappresenta le leggiadre pastorelle che fecevano tanto graziosi augurî di felicità alla principessa maritata di recente.

[1] Beffroi, vol. I, pag. 205, e *Journal des beaux arts*, 1860, pag. 192. I nomi dei pittori alla corte borgognona sono registrati nell'opera di De Laborde.

Purtroppo importa poco al cronista la parte che ebbero a questi spettacoli le arti plastiche; perfino dei quadri viventi o « histories », disposti lungo la strada dell'ingresso fino al palazzo ducale, ne cita solamente due con più precisione, vale a dire Adamo ed Eva in paradiso e le Nozze di Alessandro con Cleopatra (?). Fa spiccare nella sua descrizione i quadri di Sant'Andrea e di San Giorgio a sostegno dello stemma di Borgogna, ma non fa menzione di un'opera proveniente da uno dei pittori del paese, che sono ancora ai giorni nostri noti o celebri. Ugo van der Goes, il cui ingegno meritava per certo una parola di lode, non è neanche una volta nominato da Olivier de la Marche, di maniera che le nostre cognizioni sono ristrette alle cose generali. Sappiamo che Tournay, Gent, Ypern, Cambrai, Arras, Douai, Valenciennes, Lovanio, Anversa, Bruxelles, Hertogenbosch, Dordrecht e Gorcum furono invitate d'inviare in genere pittori, scultori, artigiani ed aiuti. [1] Un certo Amand Regnault ricevette giornalmente 10 sols per cercare in Gent, Oudenarde ed altre « buone città » i migliori artigiani, pittori, come pure altri uomini capaci. Siamo anche informati intorno ai salari degli artisti. Jacques Daret, pittore di Tournay, preso a soldo per sedici giorni insieme con parecchi altri artisti, ricevette 27 sols al giorno. Il salario degli altri variò dai 24 ai 6 sols, e fu stabilito in una tariffa che fece per questa occasione la presidenza della Corporazione dei pittori di Brugge.

Tutti i pagamenti furono accuratamente registrati nei libri dei conti municipali, ed è in questa maniera che sono pervenuti fino a noi i nomi di circa 300 artisti e dei loro lavoranti. Nondimeno, ad eccezione di

[1] Reiffenberg S. O.

Ugo van der Goes, la minima parte di loro gode anche oggi di qualche considerazione.

Gli investigatori più recenti crederono loro dovere di riparare a ciò che avevano trascurato i contemporanei, e si studiarono mediante la narrazione della vita di questi uomini di conservare la loro memoria; però tale fatica fu vana. Non abbiamo da fare con personalità, ma solo con una specie di gente nella quale sparisce l'individuo. Infatti questi pittori degli « entremetz » erano per la maggior parte uomini pronti ad ogni lavoro che era alla portata del loro mestiere; così ad esempio oggi si obbligavano a tingere e verniciare cannoni, a dipingere stemmi, ad ornare bandiere, e domani con la stessa indifferenza ponevan mano alla composizione del Giudizio universale. S'impegnavano mediante contratti per un certo tempo come gli altri manuali, si facevano legare da dure condizioni; e poichè sarebbe stato naturalmente incomprensibile di dare libero corso alla loro propria iniziativa e di far ciò che avrebbe suggerito il loro ingegno, essi promettevano di eseguire il lavoro altrettanto bene, e cioè nè meglio nè peggio di quello di una determinata opera conosciuta esistente in una chiesa o nel palazzo di città.

Basterà riportare alcuni singoli fatti tolti qua e là dalla vita di questi pittori, per provare come andavano le cose riguardo ad essi. Senza di ciò non possiamo additare alcun quadro come testimonianza della loro capacità, poichè tali quadri o andarono perduti o giacciono nascosti nelle Raccolte fra la massa delle opere di « maestri sconosciuti. » Scegliamo a questo scopo alcuni maestri di Gent come campioni dell'intero genere di questi artisti. Le arti del disegno non trovarono in Gent alcuna rappresentanza officiale come era accaduto a Bruxelles e Lovanio, dove persone come van

der Weyden o Dierick Bouts furono impiegate dalle autorità. È ben vero che Gent aveva un architetto civico (stede mets), un fabbro civico (stede smet), ma non possedeva alcun pittore con tale qualifica (stede scildere). La Corporazione di San Luca era la più ristretta fra le 59 Corporazioni della città. Quasi sul principio del secolo quindicesimo incontriamo nell'anzidetta Corporazione i seguenti nomi di pittori: Willem Axpoele, Jehan Martin e Nabor (Nabuccodonosor) Martin.

Willem Axpoele era figlio di un certo Daniele Axpoele ascritto alla Corporazione di San Luca fin dal 1375. Willem ricevette nel 1387 il diritto di maestranza e nel 1399 fu eletto decano. Parecchi anni (non prima del secolo quindicesimo) ebbe relazione con Jehan Martin, il quale entrò nella Corporazione l'anno 1420, fu giurato della medesima nel 1430 e decano negli anni 1448-49. Martin e Axpoele stipularono un contratto negli anni 1419-20 per dipingere a nuovo l'aula d'ingresso nello « Scepenhuus » a Gent. Tale aula era deturpata dagli scoloriti quadri a tempera dei conti di Fiandra, da Baldovino Bracciodiferro a Giovanni senza Paura.

Fu stabilito che i ritratti di grandezza naturale ed in numero di circa 30 fossero ridipinti ad olio, aggiungendo a ciascuno lo stemma, l'anno di nascita ed il numero degli anni di signoria « e precisamente come si era fatto pei ritratti degli stessi conti a Courtrai. » Fu fissato un termine di quattro mesi con pittori, e come compenso venne loro promessa la somma di 6 livres e 6 sols de gros, circa 72 livres parisis.

Conosciamo queste pitture solamente pel contratto testè nominato. Da lunga pezza esse sono sparite dalle mura, senza che noi abbiamo ragione speciale di deplorarne la perdita se il loro valore si può dedurre dalla

brevità del tempo assegnato agli artisti e dalla scarsezza del prezzo. Da quel tempo cessa Willem Axpoele di comparire come compagno ed aiuto di Martin, il quale esercitò la sua arte solo o in compagnia di Willem de Ritsere.

Nell'anno 1422 Martin ripulì e verniciò sedici colubrine di ferro che Colard Guyse di Maubeuge aveva consegnato alla città di Gent. Il suo salario per questo lavoro ammontò a 20 scellini, cioè circa 12 ½ livres parisis. Negli anni 1431-32 lo troviamo di nuovo occupato nell'aula d'ingresso dello «Scepenhuus» a Gent, e più tardi come pittore di bandiere, stendardi e stemmi. Sembra che nei suoi ultimi anni affidasse al suo figliuolo, Nabor Martin, le commissioni ricevute. Nabor nacque nel 1404, ed ottenne il diritto di maestranza dalla Corporazione nel 1437.

Il nome di Nabor s'incontra spesso nei conti municipali; così negli anni 1440, 43, 45, 46, 48 e 49 il suo nome è registrato ne'pagamenti per gli affreschi decorativi e per un quadro d'altare nella cappella dello « Scepenhuus. » Ricevette 15 liv., 3 escal. e 4 den. de gros per lavori d'ornamento in una cappella; gli furono pagate 21 livr. de gros, ossia 252 livr. parisis per una Crocifissione ed altra opera d'arte nella cappella del Coro. L'anno 1448 fornì i disegni per l'opera d'intaglio e per la balaustrata del Beffroi di Gent. Non sdegnò di dipingere in varie occasioni bandiere e pavesi; così, ad esempio, allorchè i cittadini di Gent inviarono un'ambasceria a Parigi, dipinse dodici stemmi che dovevano essere appesi sulla porta di ciascun inviato per distinguere la loro condizione. Nè giudicò per sè umili perfino incarichi di ben poco momento, come quelli di dipingere la banderuola sopra la porta che conduce all'ospedale di San Bavon, e di tingere l'inferriata dello

« Scepenhuus ». Senza aver titolo di pittore civico (stede scildere), tuttavia fu di fatto occupato molti anni per la città.

In tempo più prossimo assunse anche l'esecuzione di opere più importanti. Nel gennaio del 1442(-43) gli fu affidata per contratto l'esecuzione di un quadro d'altare con sportelli per la chiesa walburghese in Oudenarde. Doveva consegnare il lavoro il 24 giugno; e poichè non osservò il termine prescritto, fu chiamato dinanzi allo scabino che lo condannò a partire immediatamente per Oudenarde e compiere l'opera proprio sul luogo, sotto pena di pagare 1 livr. de gros (12 livr. parisis) ogni volta che se ne allontanasse.

Nell'anno 1443(-44) concluse nuovamente un contratto, col quale s' impegnava di fare per la chiesa di Lede (fra Gent e Aloost) un quadro d'altare rappresentante l'Assunzione di Maria, e ciò pel prezzo di 20 livr.: nel caso ch' egli non avesse adempiuto il detto contratto, si sottoponeva ad una multa di 6 liv. de gros ed alla perdita dell' ufficio di maestro. Fu convenuto altresì che l'opera compita doveva essere presentata ai periti della Corporazione, i quali avrebbero deciso se il quadro era un lavoro corrispondente al prezzo assegnato nel contratto, oppure se aveva un maggiore o minor valore. Nel primo caso i capi della chiesa di Lede dovevano pagare il di più, nel secondo Nabor si doveva contentare della somma minore. Nel medesimo anno 1443 lo stesso Nabor fece un terzo contratto con Lievin Sneevout mastro fornaio in Gent. L'artista prometteva di dipingere in un tempo determinato un Giudizio universale per il prezzo di 24 escalins de gros, e si obbligava a pagere una multa fino all' importo di $^{1}/_{8}$ del prezzo pattuito nel caso che avesse oltrepassato il termine stabilito dal contratto.

Gettano anche molta luce intorno all'arte di quel tempo, le condizioni dei contratti secondo i quali i quadri ordinati dovevano corrispondere ad un determinato modello o campione, Così, ad esempio, per l'Assunzione di Maria nella chiesa del villaggio di Lede fu stabilito ch'essa doveva somigliare al quadro che stava sull'altare della chiesa di Maria in St. Pierre; e per il Giudizio universale fu convenuto con Lievin Sneevout, che il dipinto doveva essere altrettanto bene eseguito e contenere lo stesso numero di belle figure, che si vedevano nella pittura del medesimo soggetto [1] esistente nella casa della Corporazione dei fornai.

Non è senza buona ragione che Nabor Martin fu supposto autore del quadro della Nascita di Gesù nella « vleeschhuus » a Gent, scoperto nel 1855. L'affresco porta l'iscrizione seguente completata da de Busscher: « (Dit) *heest doen maken Jacob de Ketelbo* (etere int yaer ons Heeren als me) *n schreef MCCCC ende XLVIII.* » Come si vede, in questa iscrizione non si parla affatto del pittore, ma solo dell'ordinatore Jacob de Ketelboetere. Tuttavia vi sono caratteri evidenti anche della maniera del pittore; infatti nel riordinare l'archivio di San Martino d'Eckerghem presso Gent, si trovò un documento in cui erano registrate varie spese di chiesa dell'anno 1445. Ma poichè la scrittura era in parte illeggibile, fu distrutto il detto documento. Nondimeno il signor Schellynk, archivista, tenne a mente un'annotazione che era del seguente tenore:

« Al pittore Nabor Martin per una pittura che ha eseguito nella cappella Unserer lieben Frauen, simile all'opera ch'egli ha fatto nella cappella della grande

[1] *Bulletins de l'Acad. roy. de Belgique*, 2e sex., tom. V, 1858, pag. 156. Ivi si fa menzione d'un disegno de'contorni del quadro.

beccheria. » È tanto più da deplorare che le parole di quell'annotazione fossero soltanto serbate nella memoria, in quanto che esse si accordano perfettamente col contenuto dei noti contratti conchiusi da Nabor Martin. La supposizione peraltro viene anche confermata dalla circostanza, che Jacob de Ketelbo o Jacob de Ketelboetere era un beccaio che nell'anno 1443 fu eletto membro onorario della Corporazione di San Luca e ciò dietro proposta e preghiera di Nabor Martin, per il quale si era fatto mallevadore d'un certo suo debito alcuni anni prima.

A ogni modo Nabor Martin diventerebbe per noi un vero artista solo quando si fosse ben conservata la pittura a fresco nella grande aula della beccheria. Purtroppo essa fu completamente ridipinta da un restauratore moderno, di maniera che possiamo, è vero, indovinarne il contenuto, ma non possiamo giudicare dello stile dell'artista ed il suo sentimento della forma. Il divino Infante appena nato giace sopra la paglia ed è circondato da figure, fra le quali, oltre la Madonna e due Angeli, sono da notare Jacob de Ketelboetere ed i suoi genitori. Dio padre guarda dal cielo in basso, lo Spirito Santo manda raggi di luce sul Bambino, un pastore fa pascolare i suoi armenti nel campo. Sul dinanzi stanno genuflessi Filippo di Borgogna col suo figlio e la Duchessa col suo paggio Adolfo de Ravenstein, tutti sfarzosamente abbigliati e resi riconoscibili dai loro stemmi.

Se rivolgiamo lo sguardo da Gent alle altre città dei Paesi Bassi per ivi raccogliere ciò che per avventura ancor si possiede dei ricordi di antichi artisti, ci formiamo ben presto l'opinione che non si può far altro che ripeterne appena i soli nomi come ci sono indicati negli Annali. Ad esempio, Francesco Mostaert

di Haarlem fin dal suo tempo (visse intorno al 1550) non sapeva nulla intorno ai pittori che furono prima di lui in quella città.[1]

Ai nostri giorni riusciron vani tutti gli sforzi fatti da un eccellente investigatore, da van der Willigen, per rischiarare la storia dell'arte in Haarlem durante il secolo quindicesimo. Per quanto sia ricca la mèsse raccolta da lui intorno ai secoli seguenti, tuttavia nel tempo degli Eyck non trovò nient'altro che i nomi di un paio d' imbianchini e decoratori.[2]

Siamo debitori solamente a Karel van Mander delle notizie che possediamo intorno a due pittori di Harlem, vale a dire Albert van Ouwater e Geertgen van Sint Jans. Van Mander attribuisce al primo un quadro d'altare nella cattedrale di Haarlem, sul quale sono rappresentati gli apostoli Pietro e Paolo di grandezza naturale, mentre sulla predella sono figurati dei pellegrini che si recano alla volta di Roma; essi mangiano, bevono, chiaccherano, riposano (come se fossero pellegrini che si recassero a Canterbury) in un paesaggio del genere maraviglioso che si riscontra nei quadri degli antichi maestri di Haarlem. Inoltre van Mander racconta che fra i più grandi ammiratori di Ouwater figurava il pittore Heemskerk,[3] e che egli stesso rimase stupefatto della valentìa nell'esecuzione di singole figure nude e dell'arte con la quale Ouwater riprodusse le forme e le vesti nella « Risurrezione di Lazzaro. »[4] La scena di tale risurrezione si svol-

[1] K. van Mander, pag. 206, ed. 1617, pag. 128.

[2] Van der Willigen (*Les artistes de Harlem*, 1870, pag. 39 e seguenti) nomina nove pittori del secolo quindicesimo, ma dei quali nessuno fu più che manuale.

[3] Hemskeerk, recte Marten van Ween, visse dal 1498 al 1575: fu scolaro di Schoreel e lavorò del tutto nella maniera italiana.

[4] Van Mander, pag. 206, ediz. 1617, foglio 129. Van Mander vide

geva in vicinanza d'un tempio ornato da colonnati. Da una parte erano rappresentati gli Apostoli, dall'altra erano aggruppati i Giudei.

L'esistenza di Ouwater viene anche convalidata « dall'Anonimo del Morelli » il quale parla dei paesaggi di « Alberto d'Olanda » nella collezione del cardinale Grimani in Venezia.[1] Poichè le opere autentiche di Ouwater sono sparite e van Mander ha trascurato di stabilire il tempo della vita di detto artista, non siamo in grado di formarci un'idea di lui e del suo operare. È vero che il suo nome si associa ora con questa, ora con quella pittura di tale Galleria, ma in genere lo si fece senza ragione sufficiente. Così, ad esempio, gli venne attribuita la Deposizione dalla Croce nel Museo di Colonia,[2] quadro votivo che, secondo l'iscrizione sulla cornice, fu ordinato nel 1488 dal lettore di Teologia Gerardus de Monte e che palesa leggiere reminiscenze delle scuole più diverse, tra le quali quelle di Bruxelles, Colonia e Norimberga.

Nel Cristo morto sono ripetute nella maniera più esagerata le ingrate caratteristiche dello stile di van der Weyden, come la magrezza delle forme e la lunghezza della figura. Giuseppe d'Arimatea che ha preso per le spalle la salma di Gesù, rammenta nello sbagliato dise-

solamente una copia, mentre Hemskeerk vide l'originale. Il detto Hemskeerk, nel contemplare tale originale, domandò sorpreso al suo scolaro: « Soon, wat moghen dese Menschen gh'eten hebben. »

[1] Anonimo Morelli, pag. 76. Nella stessa città di Harlem si collega un ricordo autentico al nome di Ouwater. Willigen (*Les artistes de Harlem*, pag. 19) trovò la seguente annotazione nei registri di San Bavon:

« 1467. Item, ouvert un tombeau pour la fille d'Ouwater. Sonné la cloche salvator. »

[2] Colonia, Museo Wallraf-Richarz., N. 117-121. Nel catalogo del 1862 il quadro è attribuito al maestro che fece la Passione di Lyverberg. Sugli sportelli vi sono le date 1499 e 1508.

gno delle gambe e dei piedi i successori di maestro Stephan di Colonia; finalmente altre parti del quadro potrebbero essere derivate dallo studio di Wohlgemuth in Norimberga. Se si potesse ammettere con ragione, che Ouwater fosse il vero autore del detto quadro, dovremmo annoverare l' artista fra la turba degl' insignificanti pittori che vissero semplicemente dell' imitazione delle opere straniere, e dei quali, sul principio del secolo sedicesimo, rigurgitarono i Paesi Bassi e quelli renani. Oltreacciò rimarrebbe incomprensibile come van Mander potesse encomiare un tale imbrattatore, qualificandolo come valente nel paesaggio e nell' anatomia. Neppure è lecito ammettere che Ouwater cadesse così repentinamente in assoluta dimenticanza a Haarlem, se in realtà egli fosse vissuto e lavorasse fino al 1480. Siamo quindi costretti a fissare anteriormente il tempo della sua vita e a negare ch' egli sia l'autore del quadro in Colonia. E così non sono da ritenere come opere sue altri quadri che varii intelligenti gli attribuiscono, tanto più che i detti quadri non hanno fra loro alcuna somiglianza sia nello stile che nella maniera, sembrando ciascuno eseguito da un pittore diverso.

La Crocifissione nel Museo di Berlino, altre volte indicata come lavoro di Ouwater, non è affatto simile a quella di Colonia e si palesa come opera migliore, forse di un imitatore di Memling;[1] l' altra Crocifissione nel Museo del Belvedere, spacciata anche come lavoro uscito dallo studio degli Eyck, ha, a dir vero, un'origine olandese, ma di tempo posteriore; essa ha l' impronta della scuola di Luca di Leyden.[2]

Gerrit van Haarlem o van Sint Jans ebbe, secondo

[1] Berlino, Museo, N. 573.

[2] Vienna, Belvedere, 2° piano, 2ª stauza, N. 12. Tavola 1 1 alt., 8 1/2 largh.

quanto scrive van Mander,[1] insegnamenti da Ouwater e morì nella giovane età di 28 anni. Stando allo stesso scrittore, visse nella casa dell'Ordine di San Giovanni in Haarlem e ne ricevette perciò il nome, ma non appartenne al detto Ordine. Dipinse per l'altar maggiore della chiesa di San Giovanni un quadro con sportelli, dentrovi un Crocifisso come pittura centrale. Gli sportelli erano dipinti da ambo i lati; ma nel secolo sedicesimo gl'iconoclasti distrussero quasi del tutto l'opera rimanendone solo uno sportello serbato presso il commendatore dell'Ordine e fu diviso in due tavole colla sega. Una delle tavole rappresentava una leggenda, l'altra la Deposizione dalla croce nella quale si vede Gesù disteso sul dinanzi del dipinto in un atteggiamento oltremodo naturale, e vi sono le pie Donne e gli Apostoli che ne piangono la morte.

Anche nella chiesa dei Regolari in Haarlem vi erano dei quadri di Geertgen, che nell'assedio della città andarono in rovina. Ma ancora ai tempi di Carlo van Mander si mostrava nella Cattedrale di Haarlem una copia dei quadri suddetti, eccellentemente riuscita. Fino a questo punto sembra degna di fede la notizia dataci da van Mander. Però quando sulla fine aggiunge che Dürer nel vedere le opere di Geertgen in Haarlem esclamasse stupefatto: « In verità egli era pittore anche nel seno materno! » si riconduce la verità di quest'aneddoto alla sua giusta misura, e ciò per il fatto stesso che Dürer non passò da Haarlem recandosi nei Paesi Bassi.

Possiamo forse ancora ammirare nella Galleria del Belvedere il frammento del quadro d'altare della chiesa dei Sangiovanniti, frammento che fu conservato nella distruzione operata dagl'iconoclasti. Fin dall'anno 1781

[1] K. van Mander, pag. 206, ediz. 1617, foglio 129.

Christian van Mechel contrassegnò nel suo catalogo due tavole della Galleria del Belvedere come opere di Geertge o Gerhard di Haarlem.[1] Esse sono della stessa grandezza come se si fossero ottenute dalla divisione di una sola tavola. In una vediamo il corpo morto di Gesù posto in grembo della Madre e sette Santi in atto di piangerlo; l'altra tavola rappresenta tre leggende tolte dalla storia di San Giovanni Battista. Nel fondo è figurato il seppellimento del corpo del Battista in presenza di Gesù; sul dinanzi è rappresentato il bruciamento delle ossa del discepolo per ordine dell'imperatore Giuliano l'Apostata, e lateralmente, infine, sono effigiati dei sacerdoti che consegnano le reliquie delle ossa salvate ai cavalieri di San Giovanni.[2]

La semplice descrizione di queste tavole ci fa subito ricordare le parole di van Mander intorno al quadro d'altare nella chiesa dell'Ordine di San Giovanni, e risveglia il sospetto che sia la stessa opera. Ed infatti non possiamo immaginarci un soggetto che più si addica ad un'opera destinata per una chiesa di Sangiovanniti, di quello d'una leggenda tolta dalla vita di San Giovanni Battista. Veramente è dubbio se le misure del quadro di Vienna potevano autorizzare van Mander a parlare di « groot stuck » e di sportelli « ooch groot, » come pure a ritenere per un « mirakl » il seppellimento del Battista. Se perciò regge il rapporto di ambedue le tavole con Geerit, dobbiamo allora figu-

[1] *Catalogo dei quadri della Pinacoteca in Vienna*, 1784, pag. 153.

[2] Vienna, Belvedere, 2° piano, 2ª stanza, N. 58 e 60. Tavola 5 6 alt., 4 5 largh. Anche nell'incisione di J. Matham è indicato il maestro. Parimenti una pittura di paesaggio con figure tolte da leggende, che si trova nella Galleria Liechtenstein a Vienna, è registrata come opera del maestro medesimo. Vedi Waagen, *Kunstdenkmäler in Wien*, vol I, pag. 282.

rarci costui come un pittore che dipinse sotto l'influenza di Quintino Massys (nel secolo sedicesimo dunque), del quale imitò fedelmente le tinte oscure, i tipi volgari dei volti, ed i nasi pronunciati. Un cartellino affisso sul rovescio della tavola della Deposizione della Croce, dice ch' essa appartenne una volta a Carlo I d'Inghilterra e che fu restituita a Carlo II dagli Stati Generali olandesi dopo la restaurazione degli Stuardi. « Questa è la seconda parte e l' una delle cinque pitture che furono date dagl' inviati degli Stati al Re in San Giacomo. »

Un trittico nella Pinacoteca di Monaco[1] è parimenti attribuito a Gerrit van Sint Jan. Il quadro centrale contiene il Seppellimento di Gesù, e sugli sportelli si vedono il Commiato di Gesù da Maria e la Risurrezione, con i ritratti dei donatori. Tale trittico può esser stato eseguito nello stesso tempo dell' anzidetto frammento di quadro d' altare in Vienna, ma è un'opera di gran lunga inferiore.

Anche nella Galleria di Modena vi è un quadro che porta il nome di Gerrit van Haarlem. Rappresenta Cristo sulla croce fra i due ladroni, e sul dinanzi sonvi molti episodi come spesse fiate si veggono nei quadri della Crocifissione eseguiti da pittori nordici. La figura di Cristo, sebbene molto volgare, merita tuttavia la preferenza a paragone di quelle rigide e goffe dei ladroni; i gruppi sul dinanzi sono malamente ordinati e distribuiti, i corpi magri e sottili, il panneggiamento è rotto ed angoloso, ed oltreacciò l' esecuzione, per quanto accurata; è tuttavia meccanica e piena di durezze. La prospettiva aerea manca assolutamente. Le vesti spic-

[1] Monaco, Pinacoteca, seconda sala, N. 84-86. Tavola 4 1 alt., 3 1 1/2 largh. Gli sportelli 4 1 alt., 1 5 largh. Anche i N. 87 e 90: Cristo sul Monte degli olivi ed una Pietà, sono attribuiti nel catalogo a Gheraert van Harlem.

cano per le luci d'oro e per i ricchi ornamenti di ricami. Nella carnagione si nota una tinta generale torbidamente giallastra.[1]

Non possiamo dire come siano andate le cose riguardo a Gherardo d'Olanda, del quale l'Anonimo vide delle opere nel 1521 nella Raccolta del cardinal Grimani in Venezia.[2]

Tanto più frequentemente s' incontra il nome di Gherardo nella storia dell'arte neerlandese, e tanto più difficile riesce riconoscerlo nei quadri a lui attribuiti.

[1] Modena, Galleria, N. 33. Tavola 8 9 1/2 alt., 5 4 1/2 largh. Fu acquistato in Mirandola.

[2] Anonimo del Morelli, pag. 77.

CAPITOLO NONO

ANTONELLO DA MESSINA.

Verso la metà del secolo sedicesimo, vale a dire ai tempi del Vasari, predominava l'opinione che un pittore siciliano di nome Antonello da Messina avesse avuto una parte importante, se non addirittura quella più decisiva nel trasmettere i segreti della pittura ad olio dai Paesi Bassi in Italia. Crediamo che in un libro come il nostro, che tratta dell'antica pittura fiamminga, non si possa fare a meno di parlare anche di tali cose. È certo che Antonello appartiene maggiormente all'arte italiana; tuttavia fra le vicende dell'antica scuola fiamminga si deve annoverare anche quella di aver fatto sentire la sua influenza attraverso le Alpi, segnando un nuovo corso alla pittura italiana. Dobbiamo ora ritenere come plausibile la notizia che ci dà a questo proposito il Vasari, e considerare come giusto specialmente quanto, secondo la sua opinione, ci dice circa la via che prese in Italia la nuova maniera tecnica? Egli ci fa sapere che la pittura ad olio fu dapprima introdotta a Venezia e di là fu trapiantata nell'Italia centrale. Cita come fatti: l'invenzione della pittura ad olio fatta da Giovanni van Eyck e la

comunicazione che questi ne fece ad Antonello da Messina, il quale a sua volta la riferì a Domenico Veneziano, introducendo così la nuova maniera in quella città. Il Vasari aggiunge che i pittori di Toscana ricevettero quindi da Domenico Veneziano notizia dell'invenzione. Ciò nonostante investigando con più precisione questi fatti, si trova che non sono del tutto perfettamente al sicuro da obbiezioni, e per conseguenza il racconto del Biografo aretino ha bisogno di correzioni di varia natura. In primo luogo si deve far risaltare che la pittura ad olio fu esercitata più presto in Toscana che a Venezia; secondariamente sorge il dubbio se Giovanni van Eyck sia vissuto tanto per potere ammaestrare di persona Antonello, e finalmente è assodato che la tecnica della pittura ad olio fu molto diversa a Venezia ed a Firenze, come diverso fu il tempo in cui tale tecnica fu introdotta.

Sembra che i primi tentativi in Toscana di sostituire alla tempera un'altra maniera debbano riferirsi a più di trent'anni dopo il tempo nel quale si stabilisce l'invenzione di Eyck. Oltracciò un altro fatto caratteristico è, che i Fiorentini non restrinsero la riforma alla pittura su tavole, ma sperimentarono anche nuove sostanze per stemperare i colori e dalle quali si potesse trarre profitto per gli affreschi. È probabile che una delle cause che contribuì alla diffidenza con la quale fu dapprima riguardata la pittura ad olio dai Fiorentini, fu appunto il non avere essi ottenuto alcun risultato negli sperimenti sopra riferiti, e l'avere anzi riconosciuto che i loro tentativi ebbero mala riuscita.

Intorno allo stesso tempo in cui cominciava ad estendersi nel nord la pittura ad olio, Cennino Cennini scrisse in Padova il famoso « Trattato della pittura, » nel quale insegna le ricette familiari agli scolari di

Giotto e che si riferiscono al mescolamento dei colori con olio di lino cotto.[1] Cinquant'anni più tardi (1460-64) parla Filarete della pittura ad olio come di una « arte piacevole quando si conosce; » afferma che era esercitata da van Eyck e da van der Weyden, ma aggiunge ch' egli stesso se ne tiene lontano, ed esprime ciò con tali parole da far supporre che abbiano avuto allora gli Italiani una quasi generale avversione per tale arte. Nondimeno, se dobbiamo credere al Vasari, dovevano esser già stati fatti tutti i passi decisivi che condussero all'accettazione della nuova tecnica, e per conseguenza doveva essere già un fatto del passato l' introduzione del nuovo sistema avvenuta per mezzo di Antonello e di Domenico Veneziano. E certamente fin dalla prima metà del secolo quindicesimo gl' Italiani vennero a sapere i progressi della tecnica in Fiandra, e di moto proprio si studiarono di penetrare a fondo tali progressi. Francesco Peselli, il Baldovinetti ed ambedue i Pollaiuolo fecero i primi tantativi in Firenze ed ebbero un successore nell' Umbria per opera di Piero della Francesca, scolaro di Domenico.[2] La critica storica ha chiarito a sufficienza quanto debba ritenersi lontana dal vero la leggenda che fa passare Andrea del Castagno come uccisore di Domenico, acciocchè rimanesse unico possessore del segreto ascoltato di volo a riguardo della pittura ad olio, poichè l'ucciso sopravvisse per molti anni all' uccisore. Del resto se Domenico ed Andrea dipinsero ad olio, lo fecero senza aver conoscenza dei metodi tecnici usati da van Eyck e da Antonello.

[1] *Il libro dell'arte tradotto da Ilg*, Vienna, 1871 (Quellenschriften I) Cap, 90, pag. 60 e seguenti.

[2] Vedi riguardo a questi maestri: Crowe e Cavalcaselle, *Storia della pittura italiana*, D. A., vol. III, pagg. 88-139, e pagg. 294-325.

Nelle opere di Francesco Peselli, morto in giovane età nel 1457 e discendente da un'antica famiglia di pittori, possiamo osservare le prime tracce degli sforzi usati in pratica per introdurre un nuovo sistema di stemperamento in luogo di quello a tempera. Il Peselli era un verista al quale importava molto la precisa e fedele rappresentazione delle particolarità esterne, ed egli intendeva di raggiungere con più facilità il suo scopo adoperando l'olio che si asciuga lentamente, piuttosto che le sostanze rapidamente disseccative della tempera. Dall'esame dei quadri del Peselli che ancor si conservano, risulta che adoperò come sostanza dissolvente l'olio mescolato con vernice, ottenendo così una trasparenza ed una tenacità vitrea, che del resto gli resero difficili i tocchi e le sfumature delle tinte.

Il Baldovinetti, nato nel 1427 ed ancor vivo alla fine del secolo, appartenne eziandio alla scuola dei veristi, e le sue opere su tavole sono affini a quelle del Peselli. Anche come pittore di affreschi fu propenso per le innovazioni e v'introdusse il giallo d'uovo ed una vernice fluida per lo stemperamento dei colori; ciò che in verità non diede ai suoi affreschi il vantaggio della durata, poichè i colori si staccarono o si oscurarono coll'andar del tempo, ma momentaneamente gli rese possibile di rappresentare la natura nei suoi particolari con più precisione e verità degli artisti contemporanei.

Finalmente ambedue i fratelli Pollaiuolo, Antonio e Piero, la cui nascita si fissa fra gli anni 1429 e 1441, ampliarono le conoscenze tecniche nella cerchia degli innovatori, introducendo l'uso dell'oltramarino. Per dire il vero, essi non poterono vincere la tenace natura della sostanza dissolvente in uso, e ciò specialmente nei loro primi quadri.

Di gran lunga più vicino alla maniera artistica fiamminga tanto nella tecnica come nel sentimento pel colore fu Piero della Francesca, il cui acuto ingegno inventivo lo innalzò in generale al disopra dei contemporanei, e lo rese capace di maggiori successi che quelli di pittore dei quadri ad olio. Non innanzi agli anni 1460 e 1466 si veggono le prime tracce dell' impiego della pittura ad olio nelle opere di Piero, di modo che è probabile che la sua conversione alla nuova maniera tecnica stia in relazione col viaggio in Italia (1450) di un artista fiammingo, vale a dire di Rogier van der Weyden; o forse i suoi maestri furono ferraresi i quali avevano imparato a conoscere in Ferrara il metodo di Roggero.

L' importanza di Antonello non è menomata da questi tentativi indipendenti di pittori toscani, poichè la sua influenza predomina anche nella Scuola veneziana. Non sarebbe qui il luogo di riferire quanto vada debitrice ad Antonello l'anzidetta Scuola veneziana, se la gratitudine ch'ella gli deve non spettasse di fatto ai maestri fiamminghi. [1]

Nella prima metà del secolo quindicesimo i mercanti preferirono di esportare a Napoli le tavole di artisti fiamminghi. Dalle mani di essi le pitture dei van Eyck e dei loro successori passarono nei palazzi dei Principi, dove risvegliarono non poco la gelosa curiosità degli artisti locali. Antonello da Messina deliberò di recarsi nei Paesi Bassi per poter imparare a conoscere alla fonte la nuova maniera pittorica cotanto ammirata. È discutibile se abbia visitato Brugge, Gent o Bruxelles, ed è ancor meno degno di fede che fosse personal-

[1] Vedi intorno ad Antonello: Crowe e Cavalcaselle, *History of Painting in North Italy*, vol. II, pag. 77, e l'articolo nell' *Allgem. Künstler-Lexikon*, vol. II, pag. 118.

mente istruito da Giovanni van Eyck, o che fosse in relazione con gli scolari di lui; nondimeno tutto questo è d'interesse secondario quando si ha la certezza che Antonello visitò i Paesi Bassi. Di ciò fanno fede non solo il Vasari e van Mander, ma anche lo prova l'esame del suo metodo tecnico, che indica un'intima conoscenza degli antichi maestri fiamminghi. La pittura più antica conservataci d'Antonello è quella portante la data dell'anno 1465 e che rappresenta Gesù in atto di benedire. Tale opera si conserva nella Galleria Nazionale di Londra[1] e palesa l'accuratezza dell'uomo che lavora in una nuova maniera, della quale tuttavia egli non è ancora perfettamente padrone. Antonello ha conservato in complesso intatto il suo carattere italiano, sebbene abbia accettato ed introdotto in Italia i metodi tecnici dei neerlandesi. Però il busto di Gesù del 1465, benchè sia ideato indipendentemente ed alla maniera italiana tanto nel volto quanto nei contorni, nondimeno mostra una certa serietà solenne ed una immobilità di lineamenti, che evidentemente Antonello ha imitato da modelli fiamminghi. Nei quadri eseguiti in tempo posteriore, come per esempio l' Ecce Homo nella Raccolta Zir a Napoli (1470), la Madonna fra San Benedetto e San Gregorio esistente nella chiesa di San Gregorio a Messina, si palesa in generale l'evidente influenza della scuola fiamminga; e ciò specialmente nella leggiera stiracchiatura dell'espressione, nelle brusche angolosità del panneggiamento e nel determinato tipo delle teste; vale a dire guance protuberanti, occhi

[1] Galleria Nazionale, N. 673. Tavola 1 4 3/4 alt., 1 3/4 largh. Porta l'iscrizione « Millesimo quatricentessimo seyxtagesimo quinto VIII° Indi. Antonellus messaneus me pinxit. » L'indicazione è erroneamente colcolata, o, ciò che è più probabile, invece di VIII° deve leggersi XIII°.

affossati, tempie sfuggenti e bocche aperte. Però la tecnica dei colori corrisponde al metodo speciale della scuola di Brugge.

Verso l'anno 1473, allorchè l'arte si trovava a tale grado di progresso, Antonello si recò a Venezia dove si presentò come attivo concorrente di uomini, che tutto al più avevano fino allora conosciuto per nome la pittura ad olio. Antonello fece tanto parlar di sè con i suoi lavori, ed ebbe tanta efficacia sulla tendenza dell'arte veneziana, ch'essa subitamente si cambiò; ed il Vivarini ed il Bellini non solo abbandonarono la tecnica della tempera, ma anche il disegno classico che avevano ereditato dai fiorentini e dai padovani. Fino all'anno 1473 furono eseguiti a tempera tutti i quadri di Bartolomeo e di Luigi Vivarini, di Gentile e di Giovanni Bellini e dei loro numerosi scolari. Era passato appena un decennio da quel tempo, e già non v'era più alcun veneziano che volesse dipingere in maniera diversa di quella ad olio. È naturale che fu necessario qualche tempo prima che tale nuovo metodo allignasse completamente. Lo stesso Antonello progredì man mano in numerosi ritratti ed in singole figure impiegando sempre sostanze più chiare e più trasparenti per lo stemperamento dei colori, fino a che raggiunse la perfezione nella tecnica per la delicatezza dell'esecuzione e per la finezza nel dare le tinte.

I pittori veneziani con a capo Giovanni Bellini non ristettero dai loro sforzi per sviluppare l'arte e farla pervenire ad una finezza ancora maggiore, e percorsero tutti i gradi che possono notarsi fra l'impiego di sostanze tenaci, resinose e colorate ed altre trasparenti e facilmente scorrevoli. Fu allora che accadde un singolare cambiamento di parte fra Giovanni Bellini ed Antonello: il genio del Bellini s'innalzò alla fine sopra

il suo emulo, che da principio aveva quasi disperato di raggiungere, ed al quale impose la sua propria maniera più graziosa e più ricca di colori.

Fra le opere che diedero ad Antonello maggior fama in Venezia, è da annoverarsi prima di tutte il quadro d'altare nella chiesa di San Cassiano rappresentante la Vergine col Bambino e con San Michele. Dal secolo sedicesimo non si sa più nulla riguardo al detto quadro, dopo essere stato la delizia di varie generazioni. Però possediamo ancora parecchi dei piccoli ritratti a busto, che Antonello usava dipingere alla maniera dei neerlandesi, di modo che, sotto questo rispetto, siamo in grado di giudicare la sua arte e di confermare quanto dice l'Anonimo del Morelli, vale a dire che i ritratti d'Antonello hanno una straordinaria vivacità, specialmente nell'espressione degli occhi.[1]

Fra i piccoli quadri anzidetti nominiamo il ritratto di giovanetto (1474) purtroppo mal conservato, ed esistente nella Raccolta del duca di Hamilton presso Glasgow; il ritratto del cosiddetto Condottiere (1475), un uomo attempato con una graffiatura sul labbro superiore; il qual ritratto pervenne dalla Galleria Pourtalès e fu acquistato per quella del Louvre.[2] Inoltre è da menzionare la figura maschile in cappa nera ed abito rosso, che va sotto il nome del Bellini, esistente nella Galleria Borghese a Roma; il ritratto presso Molfino in Genova, che passa per quella stesso dell'autore; la figura di un uomo sbarbato di circa sessant'anni, con berretta scura ed abito rosso (1476) nella casa Trivulzi

[1] *Anonimo del Morelli*, pag. 50: « hanno gran forza e gran vivacità e maxime in li ochi. »

[2] Inciso in rame da Gaillard e firmato « Antonellus Messanius me pinxit. 1475. »

a Milano; il ritratto di un giovane patrizio con molti capelli, esistente nella casa Giovanelli a Venezia.

Il ritratto nel Louvre non è così piacevole per la bellezza dei lineamenti. Gli zigomi sporgenti, le labbra gonfie, le mascelle inferiori molto sviluppate, fanno l'impressione della bruttezza; tuttavia tale impressione scema immantinente se si considera la potente personalità espressa nella figura ed il suo accentuato verismo. Quest'opera sorpassa anche dal lato tecnico la maggior parte dei quadri di simil genere eseguiti da Antonello. I contorni hanno perduto la loro durezza ed i toni delle tinte hanno guadagnato in dolcezza e sfumatura. Gareggerebbe in importanza coll'opera sunnominata il ritratto esistente nel Museo d'Anversa[1] se la sua origine non fosse incerta. Rappresenta un giovane che ha una berretta nera, una veste dello stesso colore e tiene in mano una moneta romana. Il carattere della testa, i capelli folti, ricciuti e neri, la carnagione bruna fanno credere che sia un meridionale. Ed infatti tale ritratto fu spacciato ora per quello del famoso incisore di medaglie, Vittore Pisani, ed ora per quello stesso dell'artista. Il fondo con paesaggio si accorda sorprendentemente negli accessorî, nel lago con i cigni, nel cavaliere sulla strada, con i quadri di Memling. Per conseguenza non è possibile assicurare chi sia l'autore del ritratto anzidetto, poichè non sappiamo nulla riguardo alle relazioni di Antonello con Memling. Tuttavia la perla di tutte le produzioni d'Antonello in questo genere, rimane il ritratto d' uomo esistente nella Galleria di Berlino. Rappresenta un giovane con veste scura, ed è squisitamente eseguito tanto per la perfetta modellatura,

[1] Anversa, Museo. Tavola 0,29 alt., 0,21 largh. Proveniente dalla Raccolta d'Ertborn; prima presso Denon a Parigi.

quanto per la fine fusione, la forza e lo splendore dei colori. L'iscrizione presente con la data del 1445 fu sovrapposta a quella originale cancellata, portante la data del 1478.[1]

Anche nei quadri di soggetto religioso d'Antonello si può vedere l'influenza fiamminga, e specialmente nella piccola tavola del Museo d'Anversa[2] rappresentante Gesù sulla croce fra i due ladroni. Mentre Gesù è fissato alla croce con chiodi, i ladroni sono legati con funi a due tronchi d'albero, ciò che produce una più violenta tensione delle membra. Maria e Giovanni ai piedi di ambedue i tronchi danno libero corso al loro dolore. Molto sul dinanzi sono dipinti vari animali, fra gli altri un gufo, un serpe, una lepre; vi sono anche dei teschi non certo a vantaggio dell'impressione generale. Il fondo è formato da un paesaggio montuoso, molto animato e quasi ameno. L'altro quadro nell'Accademia di Venezia e rappresentante Cristo alla colonna, mostra eziandio l'espressione del dolore e della sofferenza nel modo realistico dei neerlandesi; tuttavia in questo quadro si palesa anche l'influenza della vicina scuola padovana. Fu in parte ridipinto l'altro quadro che si trova nella Galleria del Belvedere a Vienna,[3] il quale rappresenta il corpo di Cristo morto sostenuto da tre Angeli. Come Antonello si convertisse man mano alla maniera del Bellini che a lui piacque di più, ce ne danno una chiara idea la Madonna col Bambino esistente nella Galleria

[1] Museo berlinese, N. 18. Tavola, riprodotta dalla Società fotografica a Berlino.

[2] Museo d'Anversa, N. 4. Tavola 0,38 alt., 0,42 largh., firmata con la data del 1475 « Antonellus messaneus me 0° (olio) pinxit. » Proveniente dalla Raccolta d'Ertborn; prima in possesso privato a Gent ed acquistato in Italia. Fotografata da Fierlandt.

[3] Galleria del Belvedere, settima sala, N. 80. Tavola 4 3 alt., 3 4 largh.

di Berlino,[1] ed una serie di busti e mezze figure di San Sebastiano, che probabilmente fece Antonello durante la sua dimora a Milano, della quale abbiamo una tradizione incerta e confusa.

Allorchè, circa l'anno 1493, morì Antonello, i riconoscenti contemporanei lo esaltarono colla seguente epigrafe, nel modo esageratamente adulatorio del secolo, come il benefattore non solamente dell'arte veneziana, ma dell'arte italiana:

D. O. M.

Antonius pictor, praecipuum Messanae suae et Siciliae totius ornamentum, hac humo contegitur. Non solum suis picturis, in quibus singulare artificium et venustas fuit, sed et quod coloribus oleo miscendis splendorem et perpetuitatem primus Italicae picturae contulit, summo semper artificum studio celebratus.[2]

[1] Museo berlinese, N. 13. Tavola, riprodotta dalla Società fotografica a Berlino.

[2] Vasari, vol. IV, pag. 81.

LIBRO SECONDO.

LA SCUOLA DI BRABANTE.

CAPITOLO PRIMO

ROGER VAN DER WEYDEN [1]

L'arte fiamminga appare divisa in due scuole fin dalla prima metà del secolo quindicesimo. La culla dell'una fu il confine orientale, mentre l'altra progredì nella Fiandra occidentale. Cosicchè dalla valle del Maas e da quella della Schelde scaturiscono, per dir così, due correnti di progresso artistico che vanno innanzi l'una vicino all'altra, senza però mescolarsi e conservando la loro indipendenza per diverse generazioni. Alla prima di tali scuole, fondata dai fratelli van Eyck, spetta il primato non solo per ordine di tempo, ma anche per i valenti artisti che produsse; all'altra scuola spetta l'onore di avere esercitato una influenza preponderante sui pittori posteriori dei Paesi Bassi e della Germania; a capo di quest'ultima scuola sta Roger van der Weyden. [2]

[1] I più antichi documenti in cui è mentovato questo pittore lo chiamano *Rogier de la Pasture*; la forma più corretta del suo nome, essendo egli fiammingo, è *Roger van der Weyden*.

[2] Roger van der Weyden non può essere scambiato con Roegere van Bruesele, che fu affrancato dalla Corporazione di Gent nel 1414, e che si nomina nel documento dal 1410 al 1415. Probabilmente questo Roger è il pittore di Gent conosciuto col nome di Roger von der Woestine le di cui opere andarono perdute. De Busscher, *Re-*

Roger van der Weyden, figlio di Enrico van der Weyden, nacque in Tournai verso l'anno 1400.[1] Certamente quest'antica e rispettabile città belga non può gareggiare in potenza ed in ricchezza con Gent e con Brugge. Ciononostante anche Tournai fu una città ragguardevole; la sua cattedrale è la più grandiosa e la più bella costruzione di stile romano che possegga il Belgio, ed è un'opera nella quale si riuniscono in modo attraente le influenze renane e francesi. Come accadde spesso in altri casi, la scuola d'architettura portò un continuo esercizio dell'arte; ed in modo speciale produsse vivo incitamento l'interesse per l'arte scultoria che servì ad ornare il Duomo.

Sappiamo che nel quattordicesimo secolo la plastica policroma godeva di molta popolarità in Tournai, e che era molto diffusa fra i pittori di quella città l'imitazione di opere di scultura tanto nei quadri che nelle cornici dipinte. Anche Roger van der Weyden accettò tale usanza, offrendoci così non solo un'indicazione relativa al luogo in cui egli fu istruito nell'arte, ma dandoci eziandio un esempio sicuro del grande effetto retrospettivo che può avere la scultura sulla pittura.

L'esame più accurato delle opere di van der Weyden aveva già da lunga pezza fatto sorgere il dubbio contro l'opinione ch'egli fosse scolare degli Eyck. Il suo sentimento della forma, e specialmente il suo modo di trattare i colori, l'avversione per i forti contrasti di luce e d'ombra, e le tinte chiare delle carnagioni, indicavano già che da altra fonte aveva ricevuto la sua istruzione. Tuttavia le testimonianze storiche a favore della prima

cherches, pagg. 51-55, 132, 141, e Ruelens, *Notes et additions*, CXXVII.

[1] Vedi le indicazioni di Pinchart, nel *Journal des beaux arts*, 1863, pag. 63, e Fetis, *Katalog des Brusseler Museums*, pag. 164.

ipotesi apparivano tanto convincenti che non si osava scuoterla, finchè furono ritrovati nuovi documenti che annientarono completamente il valore delle testimonianze primitive. Ed è merito del Pinchart l'instancabile archivista di Bruxelles, l'aver procurato una decisione definitiva in cosa fino ad ora rimasta così oscura.[1]

I fatti seguenti si possono ora considerare come autentici. Roger van der Weyden nacque in Tournai e

[1] Fino dal 1449 Cyriacus (Colucci, *Antichità Picene, XV, 143*) nomina Roger di Bruxelles come il più prossimo in grado dopo Giovanni van Eyck. Facius, che scrisse solo pochi anni più tardi, fece già menzione di Roger come di uno scolaro degli Eyck. Dopo che il Vasari ebbe ripetuto tale erronea asserzione (vol. I, pag. 163, e vol. IV, pag. 76), il Guicciardini si rimise sulla buona strada. Infatti egli dice che Roger van der Weyden di Bruxelles ha ereditato la fama dai fratelli van Eyck.

Il Vasari, nella seconda edizione delle sue vite (XIII, pag. 148). accettò il passo suddetto senza mutar nulla nelle sue notizie anteriori. Karl van Mander, che semplicemente copiò le date biografiche del Vasari, fu perciò fuorviato ed ammise l'esistenza di due Roger, e cioè di un Roger di Brugge e d'un Roger van der Weyden di Bruxelles. La confusione aumentò quando si seppe da Molanus (citato da Ruelens, *Notes et add.* CXXXI) che Roger « civis et pictor dovaniensis » aveva dipinto molti quadri a Lovanio. Finalmente la confusione salì al massimo grado quando si venne a cognizione che Roger van der Weyden fosse il medesimo che Rogelet de la Pasture inscritto nella Corporazione di Tournai ed affrancato in quella città nel 1432. Quattro città, vale a dire Brugge, Bruxelles, Lovanio e Tournai furono allora portate in campo l'una contro l'altra, e si ritenne necessaria l'esistenza almeno di due Roger per ovviare alla confusione delle date. Da ciò trasse origine la designazione di Roger il vecchio e di Roger il giovane, che si trova in tanti scritti che trattano della storia dell'arte.

Pinchart ci tolse da tutte le difficoltà e dalle contraddizioni apparentemente inestricabili, col dimostrare che Roger di Brugge, da altri chiamato anche Roger di Bruxelles, non è altri che Rogier de la Pasture o Roger van der Weyden, che fu educato in Tournai, e che poscia si trasferì a Bruxelles dove morì. Fu stabilito di far dire in Tournai delle messe di requie, e basta solo ciò che si dice a riguardo di tali messe nei « Comptes annuels du métier des paintres et verriers, anno 1463-64 » dell'archivio comunale di Tournai, per appianare in gran parte le difficoltà. In tali conti è detto: « Item payet pour les chandelles qui furent mises devant St. Luc, à cause du service maistre Rogier de la Pasture, natyf de cheste ville de Tournai, lequel demoroit à Brouselles, pour ce iiij gros 1/2. »

fu educato in quella città. Fin dal 1426 fu istruito nella sua arte da un pittore del paese natio, Roberto Campin,[1] il quale non è conosciuto altro che per questo fatto. Nel 1432 Roger fu affrancato dagli obblighi della Corporazione[2] e deve essere salito presto in fama non comune, poichè nel 1436 fu impiegato a Bruxelles come pittore civico.

Se ci facciamo guidare dall' impressione generale che producono in noi le opere di van der Weyden, scorgiamo che Roger visse in una cerchia di sentimenti religiosi affatto diversa da quella che influì sui fratelli van Eyck. Mentre Umberto e Giovanni rappresentano con vivaci colori lo splendore della chiesa trionfante, o si dilettano di dipingere con molto sentimento le quiete intime e caste gioie della Vergine, oppure si soffermano con predilezione nell'esprimere il sorriso del Bambino Gesù e la pura calma dei Santi, la fantasia di Roger invece è più attratta dalle scene tragiche e patetiche della Bibbia, e si spiega nella commovente rappresentazione dei dolori e delle sofferenze di Cristo e dei martiri.

La bellezza dei colori lussureggianti esercitò invero poco fascino sullo spirito artistico di Roger. È certo che gli piacquero le armoniche vibrazioni delle tinte e gli furono noti eziandio i vantaggi tecnici che si possono ritrarre dal contrasto dei colori; nulladimeno mostrò in complesso poco sentimento per una ricca gra-

[1] Rougelet de la Pasture natif de Tournai, commencha son appresciere le cinquiesme jour de mars l'an mil cccc vingt six, et fut son maistre Robert Campin paintre, le quel Rougelet a parfaict son appressure deuement avec sondict maistre. » Tolto dal registro della Corporazione di San Luca in Tournai, pubblicato da Genard. *Luister van S. Lucasgilde*; Anversa, 1856, pag. 27.

[2] « Maistre Rogier de la Pasture, natif de Tournai, fut receu à la franchise du mestier des paintres le premier jour d'août 1432. » Ivi.

dazione di colori e per l'ardore di scene vivamente illuminate. Anche supponendo che i quadri dei fratelli Eyck gli venissero sott'occhio, dobbiamo ritenere che gli apparissero come opere straordinarie che si dovevano ammirare, ma che appena potevano essere imitate. Considerando le opere di Roger si potrebbe quasi dubitare che non abbia guardato il sole altro che nelle prime ore del mattino, poichè la luce che più spesso si ripete sulle sue pitture è quella della levata del sole o dell' alba che la precede. Siffatta luce chiara del mattino penetra fino nei più reconditi cantucci della stanza, rischiara uniformemente la tranquilla corrente del fiume, le balze alle sue sponde, le torri sulle pendici dei colli e le montagne ricoperte di neve che si scorgono nel lontano orizzonte. Mentre Roger sdegna i forti contrasti del chiaroscuro e tutto ciò che tende ad un' efficace illusione pittorica, rivolge al contrario la più grande attenzione nel riprodurre con la massima precisione perfino le cose più minute, di modo che i suoi quadri possono ben reggere all'esame anche nella più breve distanza.

A tale finitezza nei particolari sacrifica Roger la maggior parte delle qualità artistiche. È vero che di quando in quando dà vita ed espressione ad una testa con aria eccezionalmente nobile e mite, e che per avventura sa anche ritrarre un grazioso movimento ed una piacevole posa; nonostante incorre abitualmente nell'errore di presentarci delle figure con aria di volto immota, rigida e stizzosa. Non conobbe forse mai Roger la dolcezza del sorriso sulla bocca femminile? È da dubitare almeno che ne abbia apprezzato il valore, poichè nel migliore dei casi non diede alle sue Madonne che un'aria solennemente e benignamente seria. In genere Roger ebbe proprio una tale maniera di espri-

mere idee per mezzo delle forme, che, per quanto evidente, non può sempre pretendere alla bellezza. Così ad esempio dei grandi occhi indicano profonda meditazione: nello straordinario sviluppo della testa, nella sporgenza della fronte si riconoscono l' intelletto e la forza soprannaturale; negli alterati lineamenti del volto si scorge il dolore e il corpo dimagrato rivela i lunghi patimenti: una figura maestosamente rotonda personifica l' ordinato godimento delle buone cose mondane.

Di tratto in tratto riesce a Roger di disegnare un panneggiamento senza angolosità e spezzamento di pieghe troppo brusche; però in generale incorre anche nell' errore molto diffuso fra i pittori fiamminghi, di spiegare sul pavimento grandi masse di pieghe angolose, ciò che non poco contribuisce ad accrescere l' apparenza rigida delle sue figure. Riproduce il nudo con molta diligenza, ma non sempre giustamente, laonde è probabile che in una stessa figura alcune parti sieno abilmente disegnate ed altre no, oppure che una figura ben condotta sia guastata dalla forma goffa delle mani e dei piedi. Non si può negare che Roger avesse cognizione dell' anatomia ed il giusto concetto delle forme, ma può essere contrastata la sua capacità nell' idealizzarle. Chi ha presenti i vezzosi Bambini ed i veri Angeli dei pittori italiani, può appena sopportare l'aspetto dei brutti e rigidi fantocci dei loro contemporanei fiamminghi.

La chiarezza uniforme de' suoi quadri fa presupporre una maggior pratica nella pittura a tempera. L' accurata modellatura delle carnagioni merita ogni encomio al pari della fine maniera con cui sono mescolati i colori ordinariamente pallidi; la qual cosa è tanto più degna di nota in quanto che i detti colori sono fortemente impastati. Mentre Roger raggiunse la massima delicatezza nel mescolare le tinte delle carna-

gioni, nello stesso tempo non venne meno la sua pazienza nel dipingere ogni singolo capello e pelo della barba. La scrupolosità nell' esatta riproduzione di ogni particolare è così grande, che tanto le parti maggiormente vicine del paesaggio quanto quelle più lontane, sono eseguite con la medesima chiarezza perfino nelle minuzie. Naturalmente questo fatto produce una mancanza di tinta nell'aria che tiene separati gli oggetti. Un'altra qualità caratteristica del nostro pittore è quella di collocare volentieri le figure del dinanzi sopra una superficie sterile e rocciosa, dalle cui fenditure spunta qua e là una rigida pianta con foglie e stelo dipinti nell'abituale modo scrupolosamente preciso.

Dall' esercizio ch' ebbe Roger in gioventù può essere derivata la sua predilezione per gli ornamenti architettonici e per le cornici. Ed infatti è probabile che nei primi anni della sua vita abbia avuto l' incarico di dipingere opere scultorie. Nonostante tutta la diligenza e l' accurata esecuzione, non dà nemmeno agli ornamenti quella tinta carica e quel perfetto rilievo che ammiriamo nelle opere di Giovanni van Eyck. Parimente nella prospettiva lineare si mostra Roger quasi del tutto inesperto.

Parco nell' adoperare ornamenti, non si può mai rimproverare a Roger di aver soverchiamente fregiato le vesti, anche se vi metta ricami e pietre preziose. Nel suo ingenuo naturalismo dipinse fedelmente tutto quello che vide intorno a sè, e perciò non potè tener lontano dai suoi quadri le mostruosità nella foggia del vestire, che ai suoi tempi avevano raggiunto il supremo grado. I giovani eleganti portavano, ad esempio, delle scarpe fatte a becco così lunghe che le punte si ripiegavano e si legavano alla gamba per timore di far male a loro medesimi ed agli altri; di più era soltanto

possibile andar per le strade fissando anche una specie di pattini di legno alle dette scarpe. Erano in vigore delle leggi che regolavano la pompa dei vestimenti permessa alle varie condizioni sociali; così ad esempio l'uso dell'oro e della seta era concesso ai soli notabili. È vero che vi furono anche avversari di tale sciocca usanza, particolarmente a Bruxelles, dove, appunto nel tempo di van der Weyden, si verificò una specie di opposizione puritana. Quanto poco successo avessero gli sforzi di quest'opposizione si può vedere, meglio che in altri, nei quadri di van der Weyden, dove è possibile studiare con sicurezza gli usi della moda del suo tempo, come ad esempio nella rappresentazione dei Re Magi.

Il paragone di Roger con Uberto e Giovanni van Eyck riesce decisivamente a vantaggio dei secondi. Tuttavia come avvenne che Roger non solo godè di più grande stima presso i contemporanei, ma sorpassò rapidamente i fratelli van Eyck in fama ed in larga influenza? Roger è fra tutti i maestri neerlandesi quello che fu meglio conosciuto in Italia. A lui deve Brugge il suo Memling, Lovanio il suo Dierick Bouts; perfino l'unico pittore originale dei Paesi Bassi nel secolo XVI, vale a dire Quintin Massys, studiò le opere degli artisti suddetti e per conseguenza di riflesso anche quelle di Roger. Egli costrinse la scuola di Colonia a seguire nuova via e gettò fruttiferi germi per lo sviluppo dell'arte di Martino Schongauer e d'Alberto Dürer.[1] Roger non deve la sua elevata posizione al miglioramento

[1] Vedi la lettera di Lamberto Lombard al Vasari scritta da Liegi il 27 aprile 1565, in Gaye, *Carteggio*, vol. III, pag. 176. « In Germania si levò poi un Bel Martino, tagliatore in rame, il quale non abbandonò la maniera di Rogiero, suo maestro. Da questo Bel Martino sono venuti tutti li famosi artefici in Germania, il primo quel absoluto amorevole Alberto Durero. »

della tecnica, poichè essa fu meno finita di quella dei due antichi maestri. Ciò che lo ravvicinò al cuore ed alla mente degli uomini fu piuttosto la scelta dei soggetti che rappresentò ed il fatto che, mediante quei soggetti, produsse sempre co' suoi quadri le più forti sensazioni nel cuore umano, riscuotendo un grande plauso generale. Non è la prima nè sarà l' ultima volta che si verifica questo fatto nella storia, il quale prova che la vera ed influente arte popolare non solo deve dilettare gli occhi e procurar godimento alla fantasia, ma deve anche far sorgere dei pensieri nella mente.

Se dobbiamo credere ad un passo che si legge nella Cronaca della Certosa di Enghien, Roger era già ammogliato prima che entrasse come apprendista presso Roberto Campin. Con ciò è avvalorata la congettura che innanzi avesse esercitato una professione diversa da quella alla quale deve la sua immortalità.[1]

Appena Roger ottenne dalla Corporazione di Tournai il diritto di maestranza nel 1432, andò ad abitare a Bruxelles dove, dopo averne acquistata la cittadinanza, gli fu conferito l' impiego di pittore civico. Da una decisione del Consiglio in data 2 maggio 1436, desumiamo che la suddetta nomina avvenne prima del detto anno, e che fu con la medesima decisione soppresso l' ufficio

[1] « Anno eodem (1473) obiit in Octobri.... dominus Cornelius de Pascuis de Bruxella, filius magistri Rogerii de Pascuis egregii illius pictoris. Iste fuit hic monachus professus circiter viginti quatuor annis .... Hic juvenis obiit circiter quadraginta octo annorum. » *Chron. domus ord. Charthus. apud Angiam*, fol. 41, da A. Wauters R. v. d. V., stampato nella *Revue univ. des arts.,* tom. II, 1855. La parola *circiter* ci ammonisce di essere cauti nelle nostre conclusioni. Tuttavia è certo che Cornelio nacque prima del 1435. Pinchart trovò in Tournai parecchi documenti con la data suddetta, i quali fanno particolare menzione di Roger, di sua moglie Elisabetta Goffaerts e dei suoi figli Cornelio e Margherita. Due altri figli, Pietro e Giovanni, nacquero nel corso dei tre anni seguenti. Vedi *Journal des beaux arts*, 1863, pag. 63.

di pittore civico dopo la morte del maestro Roger.[1] Come « portraiteur der Stad » godè di certi vantaggi e di una determinata posizione onorifica. Così gli furono stabilite annualmente alcune canne di panno, un « derdendeel » e gli fu anche concesso di far pendere il mantello dalla spalla destra. La dignità del suo grado era maggiore di quella dell'architetto civico, però doveva dare la precedenza a quella del chirurgo.[2]

Il suo impiego non gli procurò soltanto onori ed emolumenti, ma anche incarichi di eseguir quadri. Non sappiamo con certezza in quale anno gli fu ordinato di dipingere, nella sala d'oro del palazzo di città, quattro quadri in tela, che furono molto lodati fin dai più antichi scrittori di viaggi.[3] Anche Dürer non trascurò nel suo viaggio ai Paesi Bassi di recarsi a Bruxelles per esaminare « i quattro dipinti eseguiti dal grande maestro Rudier. »[4] È da deplorare che questi quadri nel palazzo di città fossero bruciati nel 1695 dall'esercito francese allorquando assediò Bruxelles. Tuttavia le iscrizioni latine che erano appiè dei quadri furono copiate prima ch'essi fossero distrutti, e così siamo informati in generale del contenuto dei medesimi.[5] In altro modo possiamo conoscere quali a un dipresso erano i soggetti dipinti nei medesimi quadri, cioè negli arazzi borgognoni predati il 1476 nelle battaglie di Granson e di Murten ed esposti in seguito come trofei nella Catte-

[1] A. Wauters nella *Revue universelle des arts*, 1855, tom. II, pag. 14: « Item dat man na meesters Rogiers doet gheenen andern scilder annemen en sal. »

[2] A. Wauters nel *Messager des sciences historiques*, 1846, pag. 131.

[3] Sweertius, *Monumenta*, pag. 309; Calvete de Estrella, *El felicissimo viage del Rey Felipe*, fol., pag. 92.

[4] Campe. *Reliquien von Albrecht Dürer*, pag. 88; Thausing, *Dürer's Briefe, Tagebücher*, ecc. Vienna, 1872 (*Quellenschriften*, vol. III), pag. 89.

[5] Sono anche riportate nell'opera di Sweertius.

drale di Berna.[1] Anche supponendo che gli arazzi anzidetti siano ben lontani dal riprodurre con fedeltà e per intero le composizioni di Roger, nondimeno è indubitato che il loro autore si attenne in sostanza al celebre esemplare del maestro. Lo stretto collegamento di tali arazzi con i quadri nel palazzo di città, è anche provato dalla identità delle iscrizioni.[2]

Il primo arazzo rappresenta l'imperatore Trajano che nell'atto d'incamminarsi verso la Persia alla testa d'una schiera di cavalieri, è trattenuto da una povera vedova. Essa cadendo in ginocchio supplica l'Imperatore di gastigare l'uccisore di suo figlio, ciò che viene fatto immantinente dal carnefice armato di spada. Sul secondo arazzo è figurato San Gregorio Magno che implora da Dio la grazia per il giusto pagano. La lingua intatta nel teschio dell'Imperatore palesa a tutti gli astanti stupefatti l'esaudimento della preghiera del pontefice. Il terzo ed il quarto arazzo di Roger erano dedicati ad una leggenda parimenti diffusa nella letteratura medioevale[3]

[1] Pinchart, *R. v. d. W. et les Tapisseries de Berne*, nei *Bulletins de l'Académie de Bruxelles*, Série 2me, tom. XVII, 1864, e Kinkel, *Die Brüssler Rathhausbilder und deren Copien in den burgundischen Tapeten zu Bern;* Zurigo, 1867. All'elenco di Kinkel sono aggiunte tre tavole con saggi tolti dai singoli arazzi. In Berna furono fatte fotografie degli arazzi sunnominati.

[2] L'ipotesi che gli arazzi siano copie fedeli dei quadri nel palazzo di città è già contraddetta dal fatto che il colorito è palesemente calcolato soltanto per arazzi, come ad esempio il colorito dato ai cavalli del corteo di Trajano ed il disegno delle vesti, che mostra la tecnica speciale all'arte del tessere, e che avrebbe scapitato se fosse stato riprodotto in semplice tempera. Anche ammettendo tutti i cambiamenti che risultano dal ritrarre il disegno in altro materiale, non v'è il menomo indizio che possa farne supporre Roger l'autore. D'altra parte non possono mettersi a carico dell'arazziere i soli difetti nelle proporzioni che si notano in special modo dove è rappresentato Erkenbald.

[3] La leggenda di Erkenbald de Burban si accorda quasi letteralmente con le iscrizioni degli arazzi riportate nel *Caesarius von Heisterbach dialogus Miraculorum* (distinctio nona, de corpore Christi, cap. XXXVIII; ed. Strange, vol. II, pag. 193).

Il giudice Erkenbald punisce di propria mano il nipote, recidendogli la testa, per aver violato una vergine. Il vescovo si rifiuta di dare l'assoluzione all'omicida che sta per morire, ma Erkenbald gli mostra l'ostia che per miracolo ha ricevuto in bocca e manifesta in questo modo il suo diritto.

I quadri che Roger dipinse per il palazzo di città possono valere come segni che le arti plastiche pervennero ad un nuovo grado di sviluppo nel loro rapporto con la coscienza popolare. Tanto il luogo dove le dette pitture furono poste, quanto il loro soggetto indicano il cambiamento nelle idee e l'abbandono delle usanze medioevali. In luogo profano, quadri di soggetto profano! Se in tal luogo entra l'arte trasfigurata, ciò fa presupporre che si era già riconosciuta la bellezza nella vita mondana ed il significato proprio ch'ella può avere. Anche la giustizia umana, invocata ed esercitata da cittadini, è giustizia divina, e la voce di Dio non è soltanto udibile negli avvenimenti di cui c'informa la storia biblica. In queste persuasioni si mostra all'evidenza il cambiamento dei tempi. Perciò non fu solo nel palazzo di città di Bruxelles, che si posero dei quadri come quelli più sopra descritti, ma si videro anche nei palazzi di città di Lovanio, di Brugge e di Haarlem dei dipinti di simile soggetto, che inculcavano l'equità ed ammonivano il tribunale di non allontanarsi dalla via della giustizia. [1] Per conseguenza dobbiamo escludere che sia casuale l'origine di tali quadri, ma si deve piuttosto attribuirla alla maggiore serietà ed all'accre-

[1] Pinchart e Kinkel a. a. O. enumerano i quadri esistenti in palazzi civici e rappresentanti atti di giustizia. Tali atti erano anche il soggetto prediletto per gli arazzi. Oltre gli arazzi borgognoni in Berna, ve n'è uno nella chiesa di San Pietro in Lovanio, nel quale è rappresentata la leggenda di Erkenbald. Vedi Van Even, *Louvain Monumental*; Louvain, 1860, 4°, pag. 180.

sciuta coscienza propria dei cittadini: almeno per quanto concerne Bruxelles si verificò questa coincidenza.

Poco prima che Roger venisse chiamato a Bruxelles, la direzione degli affari cittadini era caduta in mani di persone con sentimenti puritani, le quali si affaticarono con zelo a migliorare i costumi morali. D'allora in poi non doveva più essere contaminata la giustizia mediante sentenze prezzolate, e le associazioni religiose dovevano subire una riforma radicale. Fu proibito di cantare nelle case e nelle strade, e furono decretate gravi multe per il giuoco dei dadi e per l'adulterio. Gli uomini ammogliati che vivevano in concubinato perdevano l'impiego che avevano, e ne erano esclusi in avvenire, come pure da ogni altra carica ed onoranza municipale.[1] Era naturale il desiderio di dare nei quadri una espressione simbolica alle virtù che si volevano messe in pratica nella vita cittadina; il che spiega meglio di ogni altro modo l'origine dei quadri nel palazzo di città a Bruxelles.

È evidente che van der Weyden dipinse quadri d'altare ed altre tavole prima della sua dimora a Bruxelles, e che anche in seguito non rifiutò simili incarichi. Piuttosto sembra più difficile l'ordinare cronologicamente le opere che eseguì, non avendone il maestro firmata nemmeno una.

Le prime pitture di Roger di cui si può press'a poco stabilire la data sono le tre tavole nel Museo di Berlino,[2] le quali formano insieme un trittico e rappre-

[1] Henne e Wauters, *Histoire de Bruxelles*, vol. I, pag. 227.

[2] Museo di Berlino N. 534ª tavola. Ogni tavola 2 3 $1/2$ alt., 1 2 $1/2$ largh. Non si conosce su quale autorità si appoggi l'asserzione che Papa Martino V (morto nel 1431) abbia regalato il quadro d'altare al re Giovanni II. In Ponz, *Viage de España*, 8°, Madrid, 1783, vol. XII, pag. 58, si legge il seguente passo tolto dai libri della Certosa di Miraflores presso Burgos; « anno MCCCCXLV donavit praedictus rex

sentano la Nascita di Gesù, Cristo morto, e l'Apparizione del Signore dopo che fu risorto. Esse furono donate nel 1445 dal re Giovanni II alla Certosa di Miraflores, e negli Annali del convento vengono citate come dipinte dal grande e famoso maestro fiammingo « Rogel. »

La tavola centrale rappresenta ai nostri occhi una di quelle lugubri scene, alle quali sembra fosse spinto il maestro da una inclinazione naturale. I contemporanei di Roger chiamavano « ung Dieu de pitié » una tale malinconica rappresentazione del Cristo morto. Il suo corpo macilento ed irrigidito sta tutto disteso in terra nelle braccia della Madre, che struggendosi in lagrime ed oppressa dal dolore si curva sopra di lui. Il canuto Giuseppe d'Arimatea, che si avvicina al gruppo dalla destra, tocca leggermente con una mano, tutto compreso da compassione, la testa della Madonna, mentre coll'altra sorregge il capo di Gesù. Dall'altro lato si affretta a venire Giovanni, che con le braccia distese sta pronto a dare conforto ed aiuto alla Madre del Redentore. La scena avviene in un atrio di stile gotico moderno, con ornato strano (come vesciche di pesce) e chiuso da un arco di pietra. Nell'imbotte dell'arco si vedono sculture meravigliosamente finite. Nella parte più bassa vi è un Evangelista su colonne gotiche e sotto un baldacchino; al disopra, se-

(D. Juan II) pretiosissimum et devotum oratorium tres historias habens: nativitatem scilicet Jesu Christi, descensionem ipsius de cruce quae alias quinta angustia nuncupatur et apparitionem ejusdem ad matrem post resurrectionem. Hoc oratorium a magistro Rogel magno et famoso flandresco fuit depictum (del libro del becerro del monasterio). » Il generale d'Armagnac portò via il trittico dal tesoro della chiesa di Miraflores. Pervenne a Berlino dalla Raccolta del re Guglielmo II d'Olanda, e fu pagato 6000 fiorini. È da deplorare che fosse rovinato dal restauro. Tutte e tre le tavole furono riprodotte dalla Società fotografica di Berlino.

guendo la rotondità dell'arco, vi sono dei piccoli gruppi sopra mensole, proprio come in veri archi di porte maggiori. I soggetti rappresentati in queste imitazioni della scultura tanto vere da illudere, sono tolti dalla Passione. Alla sommità dell'arco aleggia un Angelo di color violetto che tiene in mano un nastro con motti. Il fondo si dischiude sopra un ampio paesaggio che, come la scena sul dinanzi, è senza luce solare e della stessa mestizia. Il corpo del Redentore è rigido e scolorito, e nel suo volto si possono ancora scorgere i tormenti, i dolori e le pene da lui sofferte. Non vediamo per certo nella sua figura il Figlio di Dio, bensì un uomo mortale;[1] tuttavia comprendiamo di leggieri come appunto un concetto così rude e di tanto grossolano verismo, possa esser piaciuto al pio sentimento di un popolo ingenuo. La prospettiva lineare è molto imperfetta, l'orizzonte del paesaggio è diverso da quello delle figure, e questo difetto non è in alcun modo compensato da una buona prospettiva aerea. Gli atteggiamenti rigidi delle figure, la durezza dei contorni, le brusche spezzature delle pieghe indicano la forza del maestro non ancora completamente sviluppata. La penosa diligenza nel riprodurre con illusione gli ornamenti architettonici fa testimonianza, che il primo pregio a cui mirava Roger era la scrupolosità anche nei particolari e nelle minuzie, mentre gli Angeli coloriti in rosso ed in turchino e le ornate imitazioni della scultura fanno supporre la sua prima occupazione di colorire statue e forse anche di fare pitture in miniatura.

Lo sportello sinistro non ci conduce come il qua-

[1] Sembra che sotto questo rapporto i pittori fossero abbastanza concordi. In un contratto, in data 1334, stipulato con Saladino de Scoenere, fu posto espressamente il patto che il pittore doveva dipingere Cristo in croce con buoni colori di carnagione « comme un mort. » De Busscher, *Recherches*, ecc., pag. 28.

dro centrale nella cerchia delle sofferenze di Maria, bensì in quella delle sue gioie. La Madonna siede dinanzi ad una parete coperta da arazzo di broccato d'oro, ed è vestita di turchino chiaro con l'orlo ornato da lettere dorate. Sul suo grembo è rappresentato il Bambino appena nato con testa alquanto grossa. In un angolo della stanza vi è Giuseppe che dorme appoggiato al bastone, con la faccia rugosa, la bocca sdentata: questa figura è sotto tutti i rapporti di apparenza spiacevole.

Sullo sportello di destra è rappresentato Cristo risorto che apparisce alla Madonna. Il manto rosso molto sgualcito lascia in parte scoperto il petto e anche alquanto libere le braccia e le gambe, per modo che sono visibili le piaghe, alla cui vista l'attempata divina Madre genuflessa indietreggia tremando.

Al di là della finestra divisa in due parti, si vede il lontano orizzonte, si scorgono in dimensioni piccolissime Cristo risorto con le guardie addormentate, e le pie donne che si recano alla sua tomba. L'incorniciatura architettonica degli sportelli è simile a quella del quadro centrale. I gruppi più piccoli nell'imbotte dell'arco rappresentano, in conformità a quelli nelle pitture principali, scene tolte dalla storia giovanile di Gesù e dal tempo dopo la sua risurrezione.

Per quanto ora sappiamo, nessun altro quadro di Roger sorpassa in antichità di data il trittico di Miraflores. Tuttavia non è questa la sola opera conservataci de'primi tempi del maestro; probabilmente fu eseguito nello stesso anno il quadro d'altare rappresentante storie tolte dalla vita del Battista e che si conserva in Berlino. Di tale quadro si trova una copia più piccola nel Museo Städel a Francoforte, e consiste in tre tavole sulle quali sono figurati il Batte-

simo di Gesù, la Nascita di San Giovanni Battista e la sua Decollazione.[1]

Forse è più conveniente riconoscere nel soggetto rappresentato sullo sportello destro l' « Imposizione del nome, » anzichè la « Nascita di San Giovanni Battista.» Appoggiato all'arco che circonda la scena, sta seduto il vecchio Zaccaria che ha penna e calamaio per scrivere il nome del fanciullo sopra un pezzo di carta che tiene sul ginocchio. Dirimpetto a Zaccaria sta in piedi una donna (evidentemente si è voluto in essa figurare Maria come madrina) in atto di presentargli il fanciullo che tiene sulle braccia. Nel fondo della comoda stanza si vede la puerpera nel letto matrimoniale, coperta con le coltri fino alla faccia dalla vigile servente. Due donne del vicinato entrano, per far visita, dalla porta aperta.

Il Battesimo di Gesù è disposto abbastanza simmetricamente. Egli sta ritto in mezzo al quadro immerso fino alle ginocchia nel fiume, il cui corso tortuoso si può seguire con l' occhio fino al lontano orizzonte. A destra vi è un Angelo genuflesso che tiene pronta la veste, mentre a sinistra è rappresentato il Battista (con corpo magro e smunto per il meschino nutrimento), che dal cavo della mano tenuta sopra il capo del Redentore gli versa l' acqua. In alto si vede il Padre Eterno sopra nubi rosse infuocate.

Il soggetto rappresentato sullo sportello sinistro è animato da varî episodi. Sul dinanzi vi è il carnefice

[1] Museo di Berlino, N. 534^b, tavola. Ogni tavola misura 2 5 3/4 per 1 6 1/2 Tutte e tre sono chiuse in una cornice. La copia di Francoforte, N. 67, è 1 3 3/4 alt., 9 3/4 larga. La Natività ed il Battesimo esistenti in Berlino furono acquistati dalla Raccolta del re Guglielmo II d'Olanda, e furono credute opere di Membing; la Decollazione fu acquistata a Londra. Il quadretto di Francoforte pervenne da Milano. Le tavole di Berlino furono riprodotte dalla Società fotografica.

(malamente disegnato) che mozzato il capo al Battista, lo pone sul piatto che gli tien pronto la figlia di Erodiade. Fa una strana impressione il vedere che ambedue queste donne volgono altrove la faccia come se fossero atterrite alla vista della testa sanguinante. Alcuni gradini conducono ad un ampio atrio nel quale seggono a banchetto Erode con i suoi ospiti. Uomini che guardano fuori della finestra o che vi si appoggiano, passanti, ecc. contribuiscono a rendere l'intera scena del tutto fedele alla verità.

L'incorniciatura, del tutto simile tanto in quest'opera che nel quadro d'altare di Miraflores, è la prima prova della loro contemporaneità. Anche qui il quadro è chiuso da un arco gotico, nell'imbotte del quale si vedono statuette degli Apostoli e gruppi più piccoli sopra mensole. Inoltre v'è nel quadro di Miraflores una certa malinconica calma di sentimento, e finalmente ambedue i quadri si distinguono per il tono fortemente chiaro dell'aria, come vi si notano difetti nelle proporzioni e nella prospettiva.

Sembra che van der Weyden, durante i primi anni che visse a Bruxelles, abbia tenuto un distinto studio per opere plastiche di ogni genere. Nel 1439 il duca Filippo il Buono ordinò un lavoro d'intaglio per la chiesa dei Francescani a Bruxelles; il detto intaglio rappresentava la Madonna adorata da due principesse di Brabante, vale a dire da Maria, sposa di Giovanni III e dalla sua figlia, la duchessa di Gheldria. Van der Weyden ricevette la commissione di colorire quell'intaglio, ed accettò anche di fare a colori gli stemmi del Duca e della Duchessa sopra gli sportelli di legno che proteggevano il detto lavoro.[1]

[1] A. Wauters nella *Revue universelle des arts*, vol. II, pag. 23.

Se non sorgessero gravi dubbi intorno alla originalità del quadro ed all' iscrizione che l'attesta, si dovrebbe ora annoverare fra le opere del maestro una pittura dell'anno 1443 esistente nella chiesa di San Pietro a Lovanio. Sulla parete della cappella di Sant'Agata, nella navata laterale, è appeso un trittico rappresentante la Deposizione dalla croce su fondo d'oro. Simone di Cirene sta ancora sulla scala, tenendosi forte con una mano al tronco trasversale della croce, mentre con l'altra afferra per il braccio il corpo morto di Gesù per calarlo adagio in terra coll'aiuto di Nicodemo e di Giuseppe d'Arimatea. A sinistra sta ritta la Maddalena gemebonda che si torce le mani in atto di dolore; a destra vi è la Madonna caduta a terra svenuta e sorretta da Giovanni e da Maria Salome.

Un portatore d'unguento vicino alla Maddalena e ad una donna piangente dietro Giovanni completano la scena. Lo sportello sinistro contiene i ritratti del donatore e di due suoi figli sotto la protezione di S. Giacomo; il destro i ritratti della donatrice e delle sue due figliuole protette da Sant' Elisabetta. Gli stemmi nella parte superiore degli sportelli appartengono alla famiglia Edelheer e rivelano come donatori dell'opera Giacomo ed Elisabetta Edelheer con i loro figliuoli. [1] Sulle parti esterne dei detti sportelli sono dipinte la Trinità e la Madonna nelle braccia del discepolo Giovanni, sotto il quale ultimo dipinto si trova la seguente iscrizione da poco tempo liberata dal colore che la ricopriva:

DESE TAFEL HEEFT VEREE(R)T HEN WILLE EDELHEE EN ALIT
SYN WERDINNE INT JAER ONS HEN MCCCC? EN XLIII.

Da essa sappiamo che i donatori furono Guglielmo

[1] Divaeus, Rer. Lov. nella Monografia della chiesa di San Pietro di van Even; Lovanio, 1858, pag. 40.

Edelheer e sua moglie Alyt, e che l'opera fu eseguita nell'anno 1443. [1] Con questa iscrizione fu collegata una notizia che si trova nella Storia di Lovanio di Molanus, ancora inedita, secondo la quale Guglielmo Edelheer, Aleida sua moglie e il loro figlio Guglielmo fondarono nel 1443 una cappella in onore di San Giacomo all'altare dello Spirito Santo. « Guglielmo Edelheer primo rettore della cappella fondò una seconda cappella col suo testamento in data 1473. Mastro Roger, cittadino e pittore di Lovanio, dipinse l'altare di Edelheer nella chiesa di San Pietro a Lovanio. [2]

Non disputiamo sulla esattezza dell'ultimo periodo; tuttavia dalla circostanza che Roger van der Weyden dipinse un quadro d'altare nella cappella di Edelheer non si può necessariamente inferire che l'opera suddetta sia quella che si trova nella chiesa di San Pietro. Ragioni di varia natura provano che tale fatto è inammissibile.

La cappella di Edelheer non è quella di Sant'Agata, dove è appeso il trittico, bensì corrisponde all'altra di Sant'Oberto. [3] Il trittico stesso non fu in origine dipinto per la chiesa di San Pietro, ma solo ultimamente acquistato, [4] poichè in verità i donatori rappresentati negli sportelli, sono Giacomo Edelheer morto nel 1479 e sua moglie Elisabetta morta nel 1487, [5] mentre l'opera intera fu regalata fin dal 1443. Anche dal lato artistico, l'impressione che ci fa il quadro ci richiama molto più alla mente la fine che la metà del secolo XV, e ci fa supporre come autore un artista mediocre ed appartenente al tempo della decadenza della scuola. Di ciò fanno

[1] Ch. Piot in *Beffroi*, vol. I, pag. 103.
[2] Ivi, pag. 111.
[3] Van Even, *Monografia della chiesa di San Pietro*, pag. 40.
[4] Wauters, *Revue universelle*, ecc., vol. II, pag. 167.
[5] Van Even, *Monografia* cit., pag. 40.

testimonianza l'immobilità dei lineamenti, gli occhi fissi, i contorni duri, il colorito fosco e grossolano e la modellatura priva d'ombra. Abbiamo tutte le ragioni per credere che l'iscrizione sul trittico di Lovanio fosse alterata, e che il trittico medesimo sia una copia relativamente moderna di un'opera di Roger. [1]

Nondimeno un cronista quasi contemporaneo afferma, che Roger van der Weyden visse e lavorò per qualche tempo nella città di Lovanio, e rimane per ciò autenticato il fatto anzidetto.

Oltre al quadro d'altare di Edelheer, che non si sa ove si trovi, Roger dipinse anche per la chiesa di Notra Signora fuori le mura un quadro, che fu comprato dalla Reggente Maria d'Ungheria e da essa inviato in Ispagna. [2] Rappresentava la Deposizione della croce, e dopo che Coxie ebbe finita una copia fu mandata per mare nella penisola iberica. Il vascello naufragò, tuttavia si potè sbarcare la tavola e salvarla.

Di tutte le composizioni di Roger quella che piacque

[1] Beffroi (vol I, pag. 111) ritiene che ne sia autore Roger, e la stessa cosa asseriscono Michiels nella *Gazette des beaux arts*, XXI, pag. 205, e Waagen nelle *Jahrbücher für Kunstwissenschaft*, vol. I, pag. 44. Ma Michiels trova già addirittura incompatibile la tecnica usata in quest'opera da Roger in paragone di quella impiegata in altri quadri. Se questa osservazione di Schnaase (*Niederländische Briefe*, pag. 306) si riferisce al nostro quadro: « Nella cappella della B. Vergine vi è un quadro rappresentante il seppellimento di Gesù su fondo d'oro, quasi di grandezza naturale: tale quadro fu dato in dono nel 1442 dal Consiglio municipale », vi sarebbe stata una tradizione simile anche prima della scoperta dell'iscrizione.

[2] « Magister Rogerius, civis et pictor Lovaniensis depinxit Lovanii ad S. Petrum altare Edelheer et in capella b. Mariae summum altare, quod opus Maria regina a sagittariis impetravit et in Hispania vehi curavit, quamquam in mari periisse dicatur et eius loco dedit capellae quingentorum florenorum organa et novum altare ad exemplar Roggerii expressum opera Michaelis Coxenii Mechliniensis, sui pictoris. » (Molanus, *Hist. Lov. M. S. l. X*, fol. 167), Van Mander, pag. 207. La chiesa di N. S. fuori le mura fu eretta nel 1364, e demolita nel 1798.

di più e che fu maggiormente imitata, è la Deposizione dalla croce, la quale non è improbabile che fosse più d'una volta eseguita dal maestro medesimo. Non può quindi recar meraviglia che ne possediamo molti esemplari, dei quali quello conservato in Madrid può più degli altri aver diritto alla originalità.[1] Già sappiamo il contenuto di questo quadro dalla descrizione che abbiamo fatto più sopra del trittico di Lovanio. Aggiungeremo semplicemente che la disposizione non manca affatto di concentramento, malgrado che ambedue le figure principali, Cristo e la Madonna svenuta, occupino posizioni simili ed appaiano affini nelle linee e negli atteggiamenti.

Nella Maddalena, che torcendo le mani esprime il suo dolore nella maniera più disperata, osserviamo l'inclinazione dell'artista a esagerare l'espressione della pena e della gioia e di spingere l'azione fino a tal punto da oltrepassare il limite del vero. Le figure, quasi di

[1] Madrid, Museo del Prado, N. 1046. Tavola, 2, 01 alt., 2, 63 largh. Intaglio in rame in Förster, *Denkmale Deutscher Baukunst*, ecc., XI vol. Fotografia di Laurent.

Le più importanti e più antiche ripetizioni della Deposizione dalla croce a noi note sono le seguenti:

1. Nell'Escurial, portatavi da Filippo II, attribuita a Dürer, ma di uno scolaro di Roger, bigia nelle tinte e più dura dell'originale in quanto al disegno. Vedi *Hist. y descr. del Escorial*, por D. José Quevedo, Madrid, 1849, pag. 288.

2. Nel Museo Santa Trinidad a Madrid eseguita da un artista non fiammingo, senza alcuna vaghezza di colorito, pesante ed oscura.

3. Nel Museo di Berlino sotto il nome di: « Roger van der Weyden il giovane 1529; » il quadro stesso firmato con la data 1488. Tavola, 48 3/4 alt., 8 5 1/2 largh. Antica copia che fu rovinata dalla ripulitura e dal restauro.

4. Nella Galleria di Liverpool si trova un trittico, la cui parte centrale è affine al quadro di Berlino. Detto trittico porta il N. 39 ed è in tavola. Gli sportelli contengono le figure di San Giuliano e di San Gio. Battista.

5. Il già menzionato trittico nella chiesa di San Pietro in Lovanio, che potrebbe forse essere la copia ordinata dalla reggente Maria d'Ungheria a Michele Coxie.

grandezza naturale, hanno i difetti abituali di Roger, cioè duri contorni e forme magre, rivelando in pari tempo la mancanza del sentimento di gravità. Tuttavia non si può negare che la testa di Cristo è di una austera bellezza. Fa molto effetto Maria con le figure più vicine, ed il contrasto dei freschi toni della carnagione e del vigoroso colorito con tinta non viva del corpo morto di Gesù. [1]

L'opera più grandiosa e più magnifica compita da Roger prima del 1450, fu fatta per commissione del cancelliere di Borgogna, Niccolò Rollin, quello stesso di cui fece tanto maravigliosamente il ritratto Giovanni van Eyck per una chiesa in Antun. Due fatti storici ci pongono in grado di determinare con bastante precisione la data in cui fu eseguita quest'opera. Al cancelliere Rollin fu concesso con bolla di Papa Eugenio IV, di fondare un Ospedale a Beaune e di dedicarlo a Sant'Antonio. La prima pietra di quell' edificio fu posta nell'anno 1443. La bolla anzidetta venne annullata da Papa Niccolò V (1447-1455), il quale ordinò che l'Ospedale fosse dedicato invece a San Giovanni Battista. E poichè sul quadro di Roger vi sono ancora Sant'Antonio e Papa Eugenio, così si può ritenere probabile, che detto quadro fosse eseguito fra il 1443 ed il 1447. [2]

Il Giudizio universale nell'Ospedale di Beaune è dipinto su nove tavole, sei delle quali formano la chiusura esterna delle altre tre interne. Nel mezzo della ta-

[1] Waagen (*Jahrb.* f. K. vol. I, pag. 46) cita anche altre ripetizioni. Nel corso di mezzo secolo non solo la scuola neerlandese si esercitò su questo tema, risoluto da Roger, ma anche quella renana, dandoci così delle variazioni dell' opera del maestro sunnominato. Il Museo in Colonia non possiede la meno interessante di tali variazioni (N.117) eseguita nel 1480, ed ora attribuita al maestro della Passione di Lyversberg, che cercò anche di sorpassare le esagerazioni di Roger.

[2] Gandelot, *Histoire de la ville de Beaune*, 4°; Digione, 1772, pag. 111.

vola principale, che sorpassa le altre in altezza, è rappresentato Gesù come giudice del mondo seduto sopra un arco baleno; il globo terrestre d'oro gli serve come sgabello. Quattro Angeli da ambo i lati chiamano i morti al giudizio col suono delle trombe. In due angusti spazi all'altezza dell'arco baleno, vi sono quattro Angeli in ginocchio che portano gli strumenti della Passione. Più sotto a destra ed a sinistra stanno seduti gli Apostoli condotti da Maria e dal Battista, ed alla fine di ambedue le file sono figurati il duca Filippo, Papa Eugenio, Giovanni Rollin, vescovo di Antun, Isabella di Portogallo ed altri. Dalle tombe escono i risuscitati, e la gigantesca figura di San Michele, il pesatore delle anime, divide gli eletti dai dannati. Negli angoli stanno aperti gli abissi dell'inferno e le porte del paradiso. [1]

Sembra che la composizione della tavola centrale sia quella meno riuscita, essendo troppo vicini il dinanzi con la gloria celeste, benchè in quest'ultima sia eccellente la disposizione dei Santi. Le linee sono piacevoli ed anche giuste nella prospettiva; le figure sono bene aggruppate ed i loro atteggiamenti vivaci. La scelta dell'espressione nelle singole teste attesta un sentimento profondo dei caratteri e l'intelligenza d'incarnarli in modo conveniente. Si scorgono forza ed energia nella testa di San Pietro; la Madonna esprime bene l'amore e il sentimento materno; il Battista e gli Apostoli che stanno seduti vicino a lui appartengono alle invenzioni più gagliarde della scuola, e mostrano atteggiamenti

[1] Ospedale di Beaune. sala delle adunanze dell'Amministrazione. Tavola. La larghezza complessiva è circa 18 piedi, l'altezza della tavola centrale 7 piedi. Il quadro fu danneggiato non solo dai troppi ornamenti, ma anche dai tentativi di coprire le parti nude. Non c'è bisogno di confutare l'asserzione di Michiels (*Gazette d. b. a.*, vol. XXI, pag. 209) che ascrive l'opera a Giovanni van Eyck. La tavola centrale venne incisa nell'opera di Förster (*Denkmale*, X).

molto più arditi e liberi che in altri quadri di antichi maestri fiamminghi. I colori delle vesti sono altrettanto armonici quanto vigorosi. Il manto di Gesù è di un rosso porpora carico al pari delle lunghe vesti degli Angeli che suonano la tromba. Quelli che portano gli strumenti della Passione sono al contrario vestiti di bianco. Le vesti degli Apostoli si compongono di una scala di colori, la quale diviene nuovamente più concentrata nella figura di San Michele, che porta una tunica bianca sotto un piviale di broccato. Il panneggiamento è meno angoloso che in altri quadri del maestro, ed è manifesta nella figura di Cristo l'imitazione dello stesso soggetto nelle opere di Giovanni van Eyck.

Gli sportelli esterni ci presentano in un solo colore i donatori del quadro ed i loro Santi patroni. San Sebastiano lungo e sottile è esagerato nell'atteggiamento, come accade comunemente a Roger, che del resto si deve encomiare per la diligenza e l'accuratezza nell'esecuzione della figura sunnominata. Nondimeno Sant'Antonio con la campanella e il maiale appartiene alle migliori opere della scuola fiamminga.

Non importò certo a Roger di adulare e d'idealizzare quando dipinse i ritratti di Rollin e di sua moglie Guyonne de Salins. Tali ritratti sono insuperabili per il loro maraviglioso verismo. Il cancelliere vestito di nero ha un cappuccio sul capo, e sua moglie, genuflessa sopra un inginocchiatoio, è avvolta in una nera pelliccia e porta sulla testa un panno bianco rigato. Se paragoniamo questo ritratto di Rollin con quello dell'energico finanziere nel Louvre, non solamente si scorgono in quest'ultimo le evidenti tracce della vecchiaia, ma s'impara eziandio a conoscere la differenza che passa fra la tecnica dei colori di Giovanni van Eyck e quella di Roger van der Weyden.

Poichè quest'ultimo artista dipinse il Giudizio universale per l'Ospedale in Beaune, si può supporre che circa allo stesso tempo compiesse un trittico (mezze figure) per la famiglia Bracque di Brabante; il quale trittico è oggi in possesso del duca di Westminster nella Galleria Grosvenor in Londra. Secondo tutte le apparenze, si tratta di un quadro votivo destinato ad ornare un monumento sepolcrale. La tavola è in un'antica cornice di quercia, e la superficie è coperta di parole tolte dalla Bibbia. La parte esterna del trittico mostra una croce di legno con un'iscrizione riferentesi all'amarezza della morte.[1] Al disopra della croce vi è uno scudo col motto: « Bracque et Brabant. » L'ornamento simbolico della tavola esterna è completato da un grosso teschio e da una epigrafe simile a quella per Uberto van Eyck. Tale epigrafe è scritta in francese ed è concepita:

Mirez vous ci orgueilleux et avers
Mon corps fu beaux ore est viande a (ux vers).

Il tono gravemente solenne dell'iscrizione si riflette con fedeltà sul quadro stesso. Nel centro della tavola è rappresentato Gesù con aureola che cangia dal rosso al giallo. Egli tiene in mano gli emblemi del dominio del mondo, vale a dire la croce ed il globo imperiale. A sinistra vi è la Madonna, che giungendo le mani in atto di preghiera, guarda umilmente in alto verso il suo Figlio, mentre a destra San Giovanni Evangelista volge anche lo sguardo verso di lui. Sullo sportello prossimo all'Evangelista vi è la Maddalena, sull'altro dalla parte della Vergine, San Giovanni Battista. Gesù in veste bruno-scura alza la destra e benedice con due dita. I suoi lunghi capelli hanno una scriminatura nel mezzo; una corta bar-

[1] « O mors quam amara est memoria tua homini justo et pacem habenti in substanciis suis, viro quieto et cujus viae directae sunt in omnibus et adhuc valenti accipere cibum. » *Eccl.*, XLI, 1, 2.

ba divisa in due parti circonda il suo volto severo, al quale l'artista ha dato muscoli fortemente sviluppati, guance larghe e prominenti, occhi tanto fissi da fare l'impressione della selvatichezza, ed infine un tumido labbro inferiore che ai lati è inclinato verso il basso. Anche le ombre di questo spiacevole tipo della dignità divina, hanno un tono malinconico e fosco. Al contrario, dal volto della Vergine spira benignità ed amorevolezza: un panno bianco le avvolge la faccia che è ben modellata con forte impasto ed ha una tinta pallida finamente mescolata. La figura dell'Evangelista con colori molto smaglianti fa contrasto con quella della Madonna. Il suo volto esprime abnegazione lieta e serena. Sembra meno riuscita la severa e volgare figura del Battista. La sua testa è resa più dispiacente dalle labbra semiaperte, fra cui si vedono i denti, espediente a cui tuttavia gli artisti ricorsero molto spesso per accrescere la vivacità dell'espressione.

La figura che attrae più di tutte è quella della Maddalena piangente. Il suo capo è ricoperto da un turbante bianco, dal quale esce un leggero velo che arriva fino sotto il mento lasciando libero il collo. La veste bigia assai attillata ed alquanto coperta da un panneggiato turchino è molto scollata, e fa vedere all'evidenza le forme del corpo. Nelle parti nude si nota un colore bene scelto come altresi una giusta modellatura nei fini contorni. La mano della detta Santa che tiene il vaso dell'unguento si distingue molto vantaggiosamente da quelle delle altre figure, che hanno mani sottili con brutte giunture e falsamente proporzionate.

Sembra strano che alcune parti del corpo, come ad esempio le estremità, tradiscano una molto scarsa conoscenza anatomica, mentre altre, come il collo ed

il seno della Maddalena, il petto del Battista indicano grandi progressi in quella scienza.

Le vesti cadono più mollemente e con maggiore scorrevolezza che in altre opere; il colore è dato con larghezza e profusione, ciò che indica che il quadro fu eseguito in tempo posteriore. Riuscì anche eccellentemente all'artista il fondo di paesaggio, vario ed animato. Dietro al Battista si estende la città di Gerusalemme bagnata dal Giordano, che le scorre intorno a guisa di meandro. Non manca in questo quadro la prospettiva aerea, che è anzi con molta assennatezza rafforzata dalle linee avvolgenti del fiume. È anche di grande effetto la luce che domina presa nelle prime ore del giorno, per modo che il freddo e bianco colore che il crepuscolo mattutino proietta fino sui monti lontani ricoperti di neve, non dissimile dalla maniera di van Eyck nella pittura che si trova al Louvre.

Se per lo stile e l'esecuzione paragoniamo il quadro votivo del duca di Westminster con il Giudizio universale in Beaune, scorgiamo una grande affinità fra le due opere. Tanto Gesù che San Giovanni Battista hanno un carattere simile ed identici lineamenti. Nella figura della Maddalena vediamo l'originale di numerose figure muliebri sentimentali dipinte dal Memling. Allo scolaro di Roger accadde appunto ciò che anche presentemente avviene a noi, guardando il quadro votivo; anche lui cioè preferì molto più le figure femminili che quelle maschili. Ciò che sostanzialmente contribuisce all'impressione oltremodo favorevole della Maddalena, è la sua perfetta esecuzione e la eccellente conservazione della figura. Nondimeno la tavola è anche in altre parti in buono stato, fatta eccezione di alcune ombre ridipinte nelle teste degli uomini e nelle mani. Il catalogo

della Galleria Grosvenor cita quest' opera col nome di Memling. Tuttavia osservandone più esattamente lo stile, si vedrà ch' essa mostra piuttosto la mano di Roger van der Weyden, ch' ebbe minore sentimento e grazia e fu meno parco nel colore, che quella del suo scolaro.[1]

Possediamo solo qualche notizia scritta di un altro quadro di Roger eseguito prima del 1450. Nel 1446 la chiesa dei Carmelitani a Bruxelles lo ricevette in dono; nel 1581 il detto quadro fu danneggiato dagl' iconoclasti, tuttavia fu ristaurato nel 1593 e da questo tempo in poi andò perduto. In esso era rappresentato il donatore con la famiglia ginocchioni dinanzi alla Madonna col Bambino in braccio, mentre alcuni Angeli volanti al disopra della Vergine tenevano una corona di stelle. Sopra uno degli sportelli erano rappresentati dei monaci, sull' altro un cavaliere del Toson d' oro con i suoi parenti.

Appartengono probabilmente allo stesso tempo una Pietà: Maria che abbraccia il Cristo morto, ed « il Martirio dei Filosofi convertiti da Santa Caterina » eseguito per il convento di Groenendal.[2]

La metà del secolo produsse un profondo rivolgimento nella vita del nostro artista. Prima di dirigere a

[1] Londra, Galleria Grosvenor. Tavola. La parte centrale misura 21 pollici per 15; gli sportelli, 10 ½ per 15 pollici. Al disopra di Cristo si leggono le parole: « Ego sum panis vivus qui de cœlo descendi. Giov. VI 51; » al disopra di Maria: « Magnificat anima mea dominum et exultavit sps. meas in Deo salut. Luc. I, 46, 47; » al disopra dell' Evangelista: « Et verbum caro factum est et abitavit in nobis. Giov. I, 14; » al disopra della Maddalena: « Maria ergo accepit libram ungueti nardi pistici, pretiosi et unxit pedes Jsu. Giov. XII, 3 » ed infino al disopra del Battista: « Ecce Agnus Dei qui tollit peccata mundi. Giov. I, 29. » Nel Britich Museum si trova un disegno della Maddalena (7 per 5 ½) senza la mano col vaso dell' unguento. Esso è registrato in catalogo come opera di « Giovanni di Brugge. » Nel primo volume del *Beffroi* vi è una fotografia della detta Maddalena.

[2] A. Wauters. *Revue universelle*, vol. II, pag. 168.

lui la nostra attenzione, ci sembra opportuno di considerare le sue condizioni personali che si erano svolte fino a quel tempo. Roger si ammogliò per tempo con Elisabetta Goffaert, una giovane della sua condizione, ed anche di buon'ora pervenne ad uno stato di agiatezza e d'indipendenza. Aveva posto dei capitali ad interesse presso la Camera ducale nel Brabante e presso la città di Tournai.[1] Diede una scientifica educazione in Lovanio al suo figlio Cornelio, che poscia entrò in un convento; il suo secondo figlio Pietro, nato nel 1437 a Bruxelles, scelse la professione del padre ed un terzo figlio di nome Giovanni, nato nel 1438, fu posto come apprendista presso un orefice.[2] La sua famiglia, che in questo tempo deve avere avuto fissa dimora a Bruxelles, abitava nella Rue de l'Empereur, ed in uno stabile al canto della Montagne de la Cour nell'anzidetta città.[3]

[1] Michiels, *Gazette de beaux arts*, vol. XXI, pag. 203.

[2] Wauters, *Revue universelle*, vol. II, pag. 11. Giovanni morì nel 1468; nel 1450 la figlia Margherita, che viene anche menzionata. era nel suo diciottesimo anno.

[3] Venti anni prima della sua morte, Roger possedeva la casa e lo stabile al canto della Montagne de la Cour. L'ultima preprietà fu tassata a favore dei poveri della parrocchia di Santa Gudula per una somma di 48 livr., delle quali il « Meester Rogier, scildere » ne pagò la metà negli anni 1444-1465. Nel libro di conti, dal quale sono tolti questi particolari, Roger viene designato ora « aldair » cioè presente, ed ora manca questa parola dietro il suo nome; e ciò vuol dire che il pittore era assente da Bruxelles. Nel 1443 pagò la rata la moglie di Guglielmo von Heersele; dopo la morte di Roger, 1466-1491, e poscia di nuovo dal 1494 al 1498 i pagamenti furono fatti dai figli della moglie di questo Guglielmo von Heersele. Nel 1492-1493 è nominato un tal Pietro van der Weyden, nel 1499-1539 un Maestro Pietro van der Weyden. Il primo è evidentemente un figlio di Roger, come è provato da documenti che risalgono fino al 1484 e che mostrano anche esser egli ammogliato. Il secondo sembra che sia un nipote di Roger, cioè figlio del primo Pietro. È provato che il secondo Pietro fu pittore, perchè nel libro di conti è citato come proprietario della casa di Roger o come « pourtraiteur: » di più nella nota degli anniversari di Santa Gudula è nominato « Magister Petrus van der Widen pictor. » Non vi è alcuna traccia delle sue opere. Vedi Wauters, *Revue universelle*, vol. II.

Per quanto tale soggiorno a Bruxelles appaia sicuramente confermato da tutte le notizie storiche, tuttavia si può a stento fare a meno di supporre, che Roger van der Weyden abbia dimorato anche a Brugge fra il 1440 ed il 1450.

Cyriacus lo chiama Roger di Bruges: nè può essere altri che il nostro maestro il « Rogier van Brugghe » di cui van Mander e Vaernewyck dicono che abbia eseguito molte pitture in tela nelle chiese e nelle case private.[1] Dürer fa menzione nelle sue lettere del viaggio nei Paesi Bassi delle cappelle dipinte da Rudiger »[2] in Brugge e degli « squisiti quadri di Rudiger » nella chiesa di San Giacomo in quella città. Finalmente quando gli agenti del duca di Ferrara gli fecero un pagamento per certi suoi quadri, lo chiamarono: « Mo. Ruziero dipintore in Bruza, »[3] e tutto ciò prova ch'egli visse più lungamente nella detta città di Brugge.

Ma si può fare anche un'altra supposizione. Le pitture in tela e la « cappella » (sotto il qual nome si può solamente intendere un oratorio con un quadro d'altare) potevano, come cose portatili, essere state inviate da Bruxelles a Brugge. Essendo quest'ultima città più conosciuta dell' altra, ed oltreacciò avendo ambedue un suono simile nella pronunzia, forse gl'italiani scambiarono facilmente una città per l'altra. È naturale che gli ordini di pagamento degli agenti ferraresi fossero mandati alla più importate città commerciale dei Paesi Bassi. Non è necessario tuttavia di trarre ulteriori conclusioni da ciò, come nemmeno dal fatto probabile che nel 1449 Roger si mettesse in viaggio da Brugge per l'Italia, il più grande porto di Fiandra.

[1] Van Mander, pag. 203; Vaernewyck, *Hist. v. Belg.* pag. 133.
[2] Campe, *Dürer 's Reliquien*, pag. 121; Thausing, *Dürer 's Briefe*, ecc., pag. 115.
[3] Notizie comunicateci dal marchese Campori.

La sicura relazione dell'Italia con i Paesi Bassi procurata dai numerosi mercanti aveva tenuto al corrente gl'Italiani dei progressi dell'arte fiamminga. Così per mezzo del commercio pervennero opere fiamminghe nella penisola italica, dove furono grandemente apprezzate. Arrivarono fino in Sicilia pitture di Giovanni van Eyck; quadri di Ugo van der Goes ornavano gli altari fiorentini, ed erano ben conosciuti in Napoli i nomi dei pittori fiamminghi.

La conoscenza (certamente non vicendevole, perchè le opere italiane non s'inviavano nei paesi nordici) fu resa più intima ed aumentò ancor più l'interesse degli Italiani per l'arte neerlandese, allorquando Antonello da Messina imparò a conoscere in Fiandra la pittura ad olio e portò seco in Italia i frutti delle sue esperienze. L'attenzione che risvegliarono in Italia i nuovi progressi tecnici può bene aver contribuito alla deliberazione di Roger di oltrepassare le Alpi. La prima sosta fu nella città di Ferrara.

Fra i Principi italiani amanti delle Muse quelli della città anzidetta occupano uno dei primi posti. Essi discendevano dalla casa d'Este ed erano invero dei despoti temuti ed odiati, ma non meno presi d'amore per la letteratura e per le arti; erano insomma con ugual passione tiranni ed umanisti. Per conseguenza anche in Ferrara furono grandemente coltivate le arti e le scienze durante l'intero secolo. Lo splendore di Ferrara era fittizio e derivato quasi esclusivamente dall'immigrazione degli stranieri, i quali se ne davano il minimo pensiero. I nativi avevano poca parte all'esercizio delle arti plastiche. Dai primi anni del secolo XV fino ad un periodo di tempo molto posteriore a quello della visita di van der Weyden, i principi di Ferrara impiegarono artisti delle scuole più differenti. Così nello stesso edificio la-

voravano insieme gli scultori Enrico di Brabante e Baroncelli di Firenze, ed un ungherese di nome Michele coloriva le loro opere d' intaglio.

Un certo Simone « de la Magna » era l' orefice più di moda, e da un tale Zanin « de Franza » provenivano i ricami per i paramenti sacri.[1] Vittor Pisano trapiantò in Ferrara uno stile misto, che palesa lo spirito umbro in parte trasformato dal contatto con elementi veronesi. Anche Piero della Francesca si accingeva ad introdurre in quella città una scelta maniera artistica umbro-toscana.

Angelo di Pietro di Siena, che stranamente si acquistò il nome di Parrasio, introdusse in Ferrara la maniera alquanto antiquata franca dei suoi compaesani.[2] Bono Ferrarese riportò in patria ciò che egli aveva imparato in Padova.[3] Fra gli artisti ferraresi fu abbastanza reputato Galasso Galassi; tuttavia egli s' innalzò appena sulla bruttezza ruvida e spiacevole del secolo XIV. Tura e Cossa, che lavorarono molto per la Corte, non ebbero altro scopo che di eternare il severo ma spiacevole realismo della scuola del Mantegna. Date queste circostanze, non poteva essere difficile a Roger, trapiantato sul suolo di Ferrara, di acquistare favore. Nondi-

[1] Citadella (Luigi Napoleone), *Notizie relative a Ferrara*, 8°; Ferrara, 1864, pagg. 62, 74, 79, 80-82, 419.

[2] Angelo di Pietro d'Angelo o Angelo del Macagnino era un pittore senese, che nel 1439 fu catturato in Nocera a causa di un omicidio. Il Consiglio di Siena domandò invano la sua liberazione, che fu negata dal Cardinale Giovanni. Il suo testamento conservato nell'archivio di Siena, è datato da Ferrara 5 agosto 1458. G. Milanesi, *Documenti per la Storia dell' arte Senese*, vol. II, pag. 187 e 295. Fu al servizio di Lionello e Borso d'Este negli anni 1444-1456 e dipinse parecchie tavole nel cosiddetto Studio in Belfiore. (Notizie dateci dal marchese Campori in Modena). Non si conoscono quadri di Angelo.

[3] Citadella, *Documenti, ecc. risguardanti la storia artistica ferrarese*, 8°, Ferrara 1868, pag. 112 e 364. Bono lavorava in Siena negli anni 1441-42 e 1461; nel 1450 era al servizio del Duca di Ferrara.

meno gli sforzi degli artisti ferraresi già tendevano a far valere quelle forme pittoriche che al di là delle Alpi si credevano vedere perfettamente personificate, ma che di fatto erano trattate con più grazia in Italia. Il realismo a cui appartenevano i seguaci dello Squarcione che aveva molta influenza in Padova e nei suoi dintorni, mostrò forme più brutte e lineamenti più volgari di quelli nelle opere ingenuamente realistiche dei maestri fiamminghi.

Quando sul principio dell' anno 1449 Roger van der Weyden cominciò a lavorare in Ferrara, vi trovò un attiva vita artistica; Bono ed Angelo di Siena stavano facendo delle pitture nei casini del Marchese di Migliaro e di Belfiore; Galasso era occupato negli ornamenti del palazzo di Belriguardo, e Tura stava sul punto di entrare al servizio della Corte o vi era entrato da poco tempo.[1] L' opera con la quale Roger esordì in Ferrara fu un trittico con la Deposizione dalla Croce come quadro centrale, e con la Cacciata dal Paradiso terrestre ed il ritratto di Lionello d'Este sugli sportelli. Cyriacus, al quale dobbiamo questa notizia, racconta inoltre che Angelo di Siena si fece incontanenente imitatore di Roger.[2] Tuttavia in quasi tutti gli artisti ferraresi di quel tempo si nota tale propensione, senza che se ne possa lodare il risultato, poichè essi avrebbero al contrario potuto far meglio che adottare l' aridità del maestro di Bruxelles. È fuori di dubbio che Roger fece conoscenza personale con i suoi compagni d'arte in Ferrara, tanto più considerando che i pagamenti fattigli in nome di Lionello e di Borso passarono per

[1] Crowe e Cavalcaselle, *Geschichte der ital Malerei D. A.* V. pag. 551.

[2] Cyriacus, in Collucci *Antichità Picene.* vol. XV, pag. 143. Cyriacus vide il trittico l'8 luglio 1449.

le mani di « Filippo de li Ambruoxi » che era un aiuto di Tura.[1]

Non sappiamo nulla intorno alla sorte toccata al trittico di Roger. Tuttavia è probabile che formi parte di esso una magnifica tavoletta conservata nella Galleria degli Uffizi[2] e corrispondente almeno, in modo completo, alla descrizione che ne fa Cyriacus. Il corpo morto di Gesù, tolto dalla croce, è sorretto da Giuseppe di Arimatea, aiutato dalla Madonna e dall'Evangelista. Quella tiene il braccio destro di Gesù, questi il sinistro. Maria Maddalena, molto sul dinanzi, è tutta compresa dal suo dolore. La scena accade sopra un prato col monte Calvario in distanza e con un paesaggio pieno di accessori come fondo. Il gruppo è ben disposto, la figura di Cristo è una delle meglio riuscite all'artista. Il colore ha corpo e chiarezza ed è eccellentemente conservato; il fine verismo delle singole teste è veramente meraviglioso.

Passò il nostro artista per Milano allorchè si recò a Ferrara, oppure la sua celebrità fu nota agli Sforza solo per mezzo dei principi di Ferrara? Nella Raccolta Zambeccari in Bologna si trova un quadro, il quale fa

[1] « A dì XXXI de decembre duc.[1] venti d'oro per lei a Filippo de li Ambruoxi et compagni per nome di Paolo de Porio de Bruzza per altri tanti che el detto Paulo pagò a M.° Ruziero depintore in Bruzza per parte de certo depintore de lo Illmo olim. nostro S^{r} (Lionello) che lui faceva fare al deto M.° Roziero come per mandato de sua olim Signoria registrato al registro de la camera de l'anno presente. » (Memoriale dell'anno 1450 nell'archivio di Ferrara, comunicato dal marchese Campori). Alla stessa fonte siamo debitori della seguente notizia dell'anno 1451: « Duc. 20 d'oro a Filippo delli Ambrosi per tanti che fece pagare ad un depintore in Abruzza per le mane de Paulo Poro de laura (?) per due figure chel deto Paulo fece fare in Abruza per uxo et servicio predicto, come per Mandato de lo Illu. Nos. S., che appose registrato nel registro della camera, » ecc. Citadella (*Documenti*, ecc. pag. 108) conferma lo strano fatto, che l'agente di finanza Filippo degli Ambrosi era aiuto di Tura.

[2] Firenze, Uffizi, N. 795, in tavola.

supporre che Roger avesse relazione con la Corte milanese fin dal tempo del suo viaggio in Italia. Tale quadro rappresenta Cristo in croce pianto dalla Madre e da San Giovanni Evangelista. Sul dinanzi stanno genuflesse due figure con la faccia rivolta l'una verso l'altra: dallo stemma e da una lontana somiglianza con altri ritratti si suppone che l'una delle figure, con una corazza, rappresenti Francesco Maria Sforza e l'altra Bianca Visconti. Il paggio a sinistra di questa si crede rappresenti il loro figliuolo, il duca Galeazzo Maria Sforza. L'apparente età del paggio è di circa quindici anni, quella del Duca dai cinquantacinque ai sessanta.[1] Tanto il concetto che l'esecuzione della tavola indicano Roger, e dobbiamo deplorare che dalla testa dello Sforza cadesse il colore e fosse ritoccata.

Sullo sportello sinistro di questo quadro è rappresentato un paesaggio con San Francesco, ed al disopra vi è l'Adorazione di Cristo; su quello destro si vede un altro paesaggio con le Sante Caterina e Barbara ed al disopra San Giovanni Battista. Le figure superiori ricordano la maniera di Memling, come pure quelle sulle parti esterne degli sportelli, e cioè San Giorgio a cavallo che uccide il dragone e San Girolamo che estrae la spina dalla zampa del leone, ed in distanza un altare con Cristo in croce.[2]

Considerando questi viaggi di Roger nell'Alta Italia, viene spontanea la domanda intorno all'effetto ch'essi produssero sui suoi compagni d'arte, ed all'influenza ch'ebbe per avventura Roger sul procedimento tecnico dei pittori dell'Alta Italia. È fuor di dubbio che per mezzo di Roger fu più largamente diffusa la conoscenza del nuovo metodo di mescolare l'olio alla tempera, e

[1] Francesco Maria Sforza nacque nel 1401, e Galeazzo nel 1444.
[2] Tavola, 1 9 ½ alt., 1 11 largh. (misura inglese).

non è improbabile che le ricette dei colori trovate da Roger venissero in seguito a notizia di Piero della Francesca, come era accaduto con Galasso, Tura e Cossa, che le conoscevano molto bene. In complesso però gli artisti italiani guardavano con freddezza lo stile fiammingo e forse per le identiche ragioni che più tardi accampò contro di lui Michelangelo. Nelle opere dei neerlandesi essi trovavano l'attenzione troppo diretta sulle tinte, sui verdi prati, sugli alberi, sui ponti, sui fiumi, sui paesaggi cosparsi di figure, e vi sentivano la mancanza della simmetria, delle proporzioni, della pura scelta, della grandezza, dell'arte. [1]

Da Ferrara van der Weyden s'incaminò alla volta di Roma, e stentiamo a credere che in tale occasione non visitasse anche Firenze che stava troppo seducentemente sulla sua strada. Tuttavia è in sostanza un sogno ozioso, per quanto avvolto in veste leggiadra, l'immaginarsi i pensieri di Roger in Firenze, le impressioni che ricevette delle grandi opere monumentali da Giotto al Beato Angelico e a Masaccio, ed il figurarsi infine quale opinione ebbero del nordico compagno gli artisti fiorentini, ed in ispecie il Ghiberti, Filippo Lippi ed Andrea del Castagno, che vivevano in quel tempo e spiegavano una grande operosità. Nondimeno noi ci fermiamo al fatto che Roger entrò in relazioni con Cosimo de' Medici. È ben vero che il giardino ed il casino dei Medici non erano ancora trasformati in un museo ed in un'Accademia; tuttavia già da lunga pezza si era sviluppato nei Medici quell'amore per l'arte che rese poscia immortale il loro nome. Specialmente la chiesa ed il convento di San Marco goderono del munifico favore di

[1] Raczynski, *Les arts en Portugal*, 8°, Parigi, 1846. Michelangelo espresse quest'opinione sull'arte fiamminga parlando colla Marchesa di Pescara, Vittoria Colonna.

Cosimo. L'entusiasmo che questi ebbe per le opere dei più puri e più gentili pittori religiosi, come ad esempio per quelle mistiche del Beato Angelico, può ben avere influito sul suo animo per trovare degno di considerazione il severo sentimento religioso del pittore fiammingo. Egli ordinò a Roger un quadro con Madonna, che dopo varie vicende trovò un luogo di riposo nel Museo Städel in Francoforte: lo stemma fiorentino e la presenza dei Santi patroni di Cosimo (Santi Cosimo e Damiano) provano indubbiamente l'origine del quadro e la persona che l'ordinò.[1]

La Vergine sta ritta sotto un baldacchino e stringe teneramente al seno il Figliuolo; ai suoi lati sono gli apostoli Pietro e Giovanni ed i Santi Cosimo e Damiano. Si suppone che i lineamenti di questi due ultimi riproducano quelli dei figli di Cosimo, Piero e Giovanni. Fra tutte le rappresentazioni mistiche di Roger, quella che palesa un più profondo sentimento è la Madonna di Francoforte. Le teste sono naturali ed espressive senza perder punto la loro grave dignità; le tinte sono date con forte impasto e con piacevole chiarezza. Nelle vesti Roger ci dà prova di un'insolita semplicità e d'un ampio modo di panneggiare.

Il nostro pittore giunse in Roma con le carovane di pellegrini che nel 1450 affluirono all'eterna Città, da tutte le parti d'Italia, in occasione del Giubileo. Grazie agli sforzi dei Papi Martino V, Eugenio IV, Nicola V, Roger trovò Roma già tornata ad un certo grado di splendore dai desolati mucchi di rovine a cui era ridotta negli ultimi anni del medioevo. Fra le altre chiese, il nostro artista visitò la Basilica Lateranense nella quale ammirò gli affreschi di Gentile da Fabriano

[1] Museo Städel, N. 66, tavola 1 8 alt. 1 2 largh. Fotografata da Nöhring.

che fu da lui dichiarato come il miglior pittore d'Italia. È evidente che ciò che l'attrasse fu la molle dolcezza delle tinte, il modo accurato e forbito con cui erano date; nei quali pregi Roger riscontrò affinità col suo proprio carattere.[1]

Non sappiamo per quale strada ed in qual tempo Roger s'incamminò alla volta del Belgio. Le sue opere pervennero fino agli estremi limiti della penisola. Alfonso d'Aragona in Napoli possedeva un quadro di lui rappresentante l'Incontro di Gesù con la Madre nel suo cammino al Golgota; in Genova si trovava l'unico quadro di genere che, per quanto sappiamo, abbia dipinto, il cui soggetto erano delle Donne nel bagno. Tornò in patria e, non tocco dall'influenza straniera ed impassibile alle magnificenze che aveva veduto in Italia, attenendosi strettamente a que' suoi particolari caratteri, che ci fanno in modo così facile riconoscere le sue opere.

Anche dopo il suo ritorno dall'Italia non mancarono a Roger dei mecenati che gli ordinarono opere più grandiose. Fra costoro stanno in prima linea il tesoriere dell'ordine del Toson d'oro, Pietro Bladelin, e l'abate di Sant'Oberto in Cambrai, Giovanni Robert, ambedue addetti, ciascuno per la propria dignità, alla Corte borgognona. Di Bladelin si racconta che per la sua perseveranza, onestà e capacità, da semplice cittadino di un piccolo luogo, Furnes, salì ad un notevole ufficio nella Casa ducale. Il suo matrimonio con una ricca erede di Brugge, Margherita van de Vagevière, gli aperse la via della Corte. Ben presto abbandonò il suo ufficio di subalterno e divenne tesoriere e direttore di finanza del Duca.[2] Poco amato dai cortigiani a causa

[1] Facius, *De viris illustribus.*

[2] *Messager des sciences et des arts de Belgique*, 1835, pagg. 333-448.

della sua parsimonia, mantenne un'immacolata fama d'integrità per la quale si procacciò durevolmente il favore di Filippo il Buono e del suo successore Carlo il Temerario, e la sua rendita annuale di 6000 fiorini d'oro fu raddoppiata da Filippo in compenso dei suoi servigi. Bladelin fondò la piccola città di Middelburg in Fiandra, dove egli in seguito s'ingegnò di stabilire i calderai di Dinant, che erano stati cacciati dalla loro patria incendiata e saccheggiata.[1] Il castello e la chiesa, che erano gli edifici più notevoli del luogo, furono terminati fin dal 1450,[2] e l'altar maggiore della chiesa suddetta era adornato da un quadro dipinto da Roger.

L'abate Giovanni Robert era insieme legato al mondo ed alla chiesa. Aveva intima amicizia col vescovo Giovanni di Borgogna, che spesso lo andava a visitare in compagnia del Duca. In queste occasioni echeggiavano dalle volte della sala del convento suoni ben diversi da quelli dei salmi di penitenza e della preghiera. Un sontuoso desinare riuniva a tavola l'Abate, il Vescovo ed il duca Filippo, il quale ultimo si vantava di fare tanto inebbriare l'Abate da farlo cadere sotto la tavola.[3] Tuttavia Giovanni Robert era anche tocco dalla devozione. Dietro suo ordine speciale, Roger dipinse un quadro a sportelli per l'altar maggiore di Sant'Oberto; la quale opera si suppone che si trovi ora probabilmente nel Museo di Madrid.

Il quadro d'altare di Middelburg fu soltanto in tempo più recente rimosso dal suo luogo primitivo e venduto a Berlino. Tale opera essendo la più attraente e la più gaia di Roger, era perciò bene adatta a pro-

[1] *Chronique de Chastelain*, in Buchon *Coll. de Doc.* vol. XLVII, chap. 164, pag. 47.

[2] Secondo Guicciardini furono cominciati nel 1446.

[3] De Laborde, *Les ducs de Bourgogne*. vol. I. *Introduction*, pag. 58.

curargli in quella città degli ammiratori e a fare amare la sua maniera di dipingere. Sul dinanzi della tavola centrale scorgiamo subito il donatore, il probo tesoriere Bladelin, che giunge le mani con gran devozione per adorare il Bambino insieme a Maria e a Giuseppe. Questo soggetto ricorda la Nascita di Gesù che dipinse Ugo van der Goes per la chiesa di Santa Maria Nuova. Anche nel quadro di Middelburg la luce irradia dal Bambino e rischiara le figure di Maria e di Giuseppe. Il manto turchino è caduto dalle spalle della Madonna; ella sta inginocchiata in veste bianca, con le mani giunte, con i capelli quasi biondo-rossastri, ed ha l'aspetto altrettanto giovanile quanto appare di tarda età Giuseppe, che ha la veste ed il manto rosso e nasconde con la mano una candela. Nello sfondo (a sinistra delle rovine ricoperte di paglia, innanzi alle quali s'inginocchia il gruppo principale) è rappresentato un Angelo che dà la lieta novella ai pastori: costoro stanno sopra un prato illuminato da una luce crepuscolare mattutina. A sinistra scorgiamo una strada con torri munite e con grandiose case a comignolo.

Lo sportello sinistro mostra i Re Magi ai quali apparisce la stella nel mezzo di questo ampio paesaggio, e nella detta stella è figurato il Divino Infante, alla cui vista essi cadono ginocchioni per adorarlo. Sullo sportello destro si vede la Sibilla Tiburtina in atto di mostrare all'imperatore Augusto la Madonna sul trono, che si scorge in alto dalla finestra di una stanza.

Si può a stento nominare un'altra opera di quel secolo, nella quale il carattere del ritratto sia espresso con altrettanta disinvoltura ed efficacia. Bladelin ci si presenta del tutto vivacemente nella sua nera pelliccia e nella sua attillata sottoveste dello stesso colore. Nè

meno vivace appare Augusto vestito alla foggia di quel tempo e con i lineamenti di Filippo il Buono. Nelle diverse parti dell'opera vi è una sproporzione che desta maraviglia. Le teste sono prominenti e troppo grandi a paragone del busto e delle membra. I tre Angeli, che adorano Gesù ai lati della Madonna, si rannicchiano vicino a Bladelin come se fossero dei bambini pigmei. Nondimeno conserva il suo fascino la finitezza nei particolari, il modo delicato con cui sono date le tinte, lo splendore dei colori; ed è eziandio oltremodo attraente l'aria di quieta e dolce serenità che traspare dai volti delle figure principali. [1]

Il quadro d'altare in Sant'Oberto in Cambrai fu ordinato personalmente dall'Abate, che di propria mano scrisse in un libro le condizioni alle quali l'artista lo eseguì.

« Il 16 giugno dell'anno 55 » così dice nel detto libro « io, abate Giovanni, ho pattuito con mastro Rogier de la Pasture, pittore in Bruxelles, che dipinga un quadro di cinque piedi in quadrato con undici storie di tale contenuto come mostrerà l'opera. Queste storie furono eseguite in diversi tempi; il quadro era alto sei piedi e mezzo e largo cinque e fu ultimato il giorno della Trinità nell'anno 59. Costò in tutto 80 pezzi d'oro, ciascuno di 43 sol. 4 den. in moneta di Cambrai, ciò che fu pagato in varî tempi. Quando fu portato il quadro anche la moglie e gli aiuti di Rogier

[1] Museo di Berlino, N. 535. Tavola centrale 2 11 1/2 alt., 2 11 largh. Sportelli 2 11 1/2 alt., 1 3 3/4 largh. Il quadro porta ancora la falsa designazione: « Joh. Memlynck fec. » Fu venduto al suddetto Museo da Nieuwenhuys, negoziante d'opere d'arte in Bruxelles. Michiels (*Gazette des beaux arts*, vol. XXI, pag. 220) racconta in modo particolareggiato ma con uno stile molto noioso, come Nieuwenhuys acquistò il quadro. Nella chiesa di Middelburg esiste una copia in tela 1,02 alt., 1,85 largh.

ricevettero due pezzi d'oro di 4 livres e 20 den. La detta pittura fu portata dal carrettiere Gillot de Gonguelieu du Roquier nella prima settimana di giugno dell' anno 59 mediante un carro a tre cavalli. »[1]

Fra i quadri che dal nascondiglio di conventi spagnuoli furono in questi ultimi anni trasportati nel Museo di Madrid, il defunto Waagen scoprì un'opera che nel complesso corrisponde alle misure citate dall' abate di Sant' Oberto; e anche la grandezza indica evidentemente quella che doveva avere il quadro d' altare di Cambrai. Perciò non è infodata la supposizione, che fa riconoscere tale quadro nel trittico del Museo di Madrid.

La scelta del soggetto e la sua disposizione indicano una profonda conoscenza teologica. Infatti nel quadro di Madrid sono rappresentati i tre avvenimenti principali ai quali si collega la Fede cristiana, e che formano il principio, il mezzo e la fine della storia della Redenzione, vale a dire: il Peccato originale, la Morte di Gesù sulla croce ed il Giudizio universale. La maniera di Roger si adattava eccellentemente a rappresentare questi grandi avvenimenti nei più minuti particolari, intrecciandovi delle relazioni simboliche. Incorniciò ogni tavola con ornamenti architettonici, e negli archi gotici che imitano la scultura, dipinse gli episodi più piccoli, disponendoli nel modo maestrevole che a lui era particolare.

Il quadro centrale ci presenta una chiesa gotica. Sul dinanzi vi è Gesù già morto ed appeso alla croce; al piè del tronco stanno ritti Maria e Giovanni che piangono. All'altare nel fondo della chiesa si dice messa e si dà l'Eucaristia. I quadri ad ambo i lati della Croci-

[1] De Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, vol. I. *Introduction*, pag. LIX. Estratto dall'archivio di Cambrai.

fissione rappresentano gli altri sei Sacramenti e vengono così collegati col quadro principale. Nel piano dell'arco che abbraccia l'intera tavola è rappresentata la Passione in sei gruppi. Sullo sportello destro vi è l'Angelo che scaccia dal Paradiso i nostri primi progenitori. Al di là della porta di legno del Paradiso, si scorge l'albero vietato e la coppia sedotta dal serpente. Adamo ed Eva sul dinanzi, del tutto nudi, brutti nelle proporzioni con i corpi lunghi e magri, con mani e piedi troppo grossi e con i contorni duri portano l'impronta della mano di Roger. Meglio riuscito è l'Angelo che vola al disopra di Adamo e di Eva con la spada sguainata e la veste lunga e svolazzante. Nella parte piena dell'arco sono rappresentati i sei giorni della Creazione. Lo sportello sinistro, nella cui cornice architettonica sono rappresentate le sei opere di carità, è dedicato al Giudizio universale. Gesù col manto rosso rimboccato sul petto nudo campeggia nel firmamento, tenendo sotto i suoi piedi il globo terrestre. A destra ed a sinistra del suo capo stanno sospesi degli steli di giglio ed una spada, mentre alcuni Angioletti suonano le trombe del Giudizio. San Giovanni Battista e Maria stanno seduti sulle nubi un poco più sotto e guardano in alto verso Gesù. Piccole figure nude sul piano più basso rappresentano l'umanità risuscitata. Tre di tali figure schierate l'una molto vicina all'altra sono introdotte nel Paradiso dall'Angelo; tre altre dal lato opposto errano gemebonde e torcendo le mani vanno all'Inferno senza che nessun diavolo ve le spinga. Nel centro escono dalle tombe due figure che nei loro atteggiamenti esprimono stupore e spavento. Sopra la parte esterna degli sportelli è dipinto Gesù tutto di color bigio e di grandezza naturale, e vi sono anche i Farisei con il tributo; tutte figure di pregio secondario. Il Dott. Waagen fa risaltare in questo trittico

la « bontà della composizione, la vivacità dei soggetti, la naturalezza delle teste ed il colorito carico ed armonico. »[1]

Van der Weyden non appose mai la firma ai suoi quadri, nè vi mise la data; perciò siamo solamente guidati dal suo stile, collocando sotto gli stessi anni che dipinse l'altare di Middelburg (che è incontrastabilmente la sua migliore opera) le due pitture conservate nella Pinacoteca di Monaco, vale a dire il San Luca e l'Adorazione dei Re Magi.

Il quadro di San Luca fu acquistato nel 1814 dai fratelli Boisserée in Bruxelles, e si dice che provenga da una cappella nella quale la Corporazione di San Luca assisteva annualmente ad una messa.[2] Fu tenuto in

[1] Museo di Madrid, N. 901 in tavola (non veduto dagli autori), alt. 1,96: larghezza di tutte e tre le tavole 2,43, dei quali 1,73 appartengono alla tavola centrale. La descrizione dell'Autore si riferisce al trittico chiuso. Kinkel è stato il primo a supporre nel suo Programma (1867, pag. XV) l'identità dei quadri nel Palazzo di città di Bruxelles con il quadro d'altare di Sant'Oberto ; Waagen, che il primo diresse la sua attenzione sul trittico, si spinse anche più oltre, ed in *Zahn's Jahrbücher f. Kunstwissenschaft*, vol. I, pag. 40, diede una descrizione particolareggiata dell'opera, benchè purtroppo in modo poco grafico. Il detto Waagen afferma che le pitture esterne furono eseguite in un tempo alquanto posteriore. Laurent ha fotografato ambedue gli sportelli.

[2] L'unica notizia che possediamo non si accorda con questa tradizione. Infatti, in *Sulpiz Boisserée* (Vita e lettere), vol. I, pag. 229, si dice di questo quadro :

« Siamo debitori di questo nuovo tesoro alle buone accoglienze che Melchior ha incontrato l'anno scorso nel Brabante. Egli non aveva mai sentito parlare del quadro, ma un pittore al quale aveva dato delle commissioni sapeva qualche cosa in proposito. Egli disse che il quadro era presso una nobile vecchia signora che non aveva mai voluto venderlo nonostante le più vantaggiose offerte. Essa ci fece il piacere di andarsene in paradiso, e così potè essere messo all'asta il quadro con le altre sue suppellettili. »

Non abbiomo alcuna notizia certa intorno al luogo della cappella della Corporazione dei pittori a Bruxelles; sappiamo solamente che nel secolo diciassettesimo aveva una cappella nella chiesa di Notre Dame du Bon Secours.

grande venerazione, spesso copiato, ed è forse lo stesso del quale Dürer dice, nel suo Diario di viaggio: « Mehr 2 Stüber geben (vor) Sanct Lucas Tafel aufzusperren » (dare più di due soldi fiamminghi per aprire la tavola di San Luca.[1]

Nel corso degli anni fu dimenticato il nome del vero maestro e gli fu dato quello del più famoso della scuola, Giovanni van Eyck. San Luca, accompagnato dal bue, sta genuflesso dal lato destro del quadro, tiene in mano un libro da disegnare ed una matita, e con sguardo indagatore e meditabondo si rivolge verso la Madonna che gli siede dirimpetto, allattando il divino Infante sotto uno sfarzoso baldacchino. La scena accade in un atrio aperto sorretto da due colonne che lasciano intravedere una terrazza. Nel fondo della medesima stanno appoggiati al parapetto un uomo ed una donna che guardano il giardino, la città, il fiume, con case e torri sopra ambo le rive, e finalmente il paesaggio con le montagne azzurre all' orizzonte. La maravigliosa precisione di questa veduta lontana e la sua somiglianza col fondo del quadro di Giovanni van Eyck esistente nel Louvre, spiegano e scusano l' opinione che per tanto tempo fece ritenere Giovanni quale autore del quadro di cui parliamo.

Solamente un esame più preciso delle forme e dell' esecuzione fa riconoscere la mano di Roger. Notiamo il maestro di Bruxelles nella rigidezza e nello sforzo del disegno, nella forma oblunga delle teste, nel corpo magro ed esile del Bambino, nella consueta esagerazione del panneggiamento che si perde in nient' altro che in pieghe strette ed angolose, ed infine nei contorni duri ed inflessibili. Nonostante tutti questi difetti e malgrado

[1] Campe, *Dürer's Reliquien*, pag. 90; Thausing, pag. 90.

che la tavola fosse rovinata dal ripulimento, dai ritocchi e da vernici vitree, rimane tuttavia un' opera degna di van der Weyden. [1]

Il trittico, con l'Adorazione dei Re Magi sulla tavola centrale, apparteneva alla chiesa di Santa Colomba in Colonia, per la quale si dice fosse originariamente dipinto. Tuttavia il volto del Re che s'inginocchia allato della Madonna e bacia le mani del Bambino, ha i lineamenti del duca Filippo di Borgogna; ed il Re che sta ritto a destra in ricca veste di broccato, con il levriere ai suoi piedi, è un ritratto di Carlo il Temerario. Non sappiamo chi sia il donatore del quadro che è figurato dietro San Giuseppe.

Nello sportello destro è figurata l' Annunziazione, nel sinistro la Presentazione al Tempio. La scena della prima succede in una graziosa stanza da letto, quella dell' altra in una chiesa, per le cui forme architettoniche servì di modello all'artista una grande cattedrale romana. In questo trittico il sentimento religioso è più notevole che in altre opere di Roger; anche per ciò che riguarda la disposizione e l' aggruppamento può dirsi che vi riuscisse benissimo. Non è perciò da recar maraviglia che quest' opera fosse considerata un modello di composizione e fosse spesso copiata dai molti successori di van der Weyden. [2]

[1] Pinacoteca di Monaco, 3° gabinetto, N. 42. Tavola 4 4 alt., 3 5 ½ larg. Nel Museo di Santa Trinidad in Madrid si trova un'antica copia. Waagen (*Eremitage galerie*, pag. 117), fa menzione di un'altra copia appartenente al defunto scultore Hans Gasser e che si trova in Vienna. Forse è quella stessa che nel 1841 possedeva il Prof. Hauber in Monaco. È solamente una copia di San Luca il N. 445 nell'Eremitage di Pietroburgo; fu acquistata alla vendita della Raccolta del re Guglielmo I d'Olanda, e proveniva in origine dalla Spagna.

[2] Monaco, Pinacoteca, III gabinetto, N. 35-37. Tavola. La parte centrale misura 4 4 alt , 4 10 larg. Gli sportelli sono 4 4 alt., 2 3 largh. L'opera fu molto rovinata dalle raschiature e dalle vernici. L'Imperatore di Germania ne possiede una copia, un'altra si trova nella Raccolta

Fra le pitture eseguite nei suoi ultimi anni è anche da nominare un piccolo quadro a sportelli esistente nella Galleria del Belvedere e rappresentante la Crocifissione. Maria sostenuta da San Giovanni Evangelista, cade svenuta appiè della croce. Un donatore ed una donatrice sono inginocchiati sul dinanzi; Santa Veronica e Santa Maria Maddalena occupano ambedue gli sportelli. Benchè tale opera sia attribuita a Martino Schongauer, tuttavia ha tutti i caratteri di un quadro di scuola uscito dallo studio di van der Weyden, e mostra che l'autore fu un abile artista non inesperto nel disegno anatomico. Particolarmente proprie di detto artista sono le espressioni esagerate delle teste, le esili forme del corpo, i grandi occhi con palpebre leggermente colorate, ed i paesaggi pallidi che hanno sul dinanzi molte fessure e sono ricoperti da scarse piante.[1]

Noi non crediamo che sia da attribuire con sicurezza a van der Weyden il famoso trittico del Museo di Anversa rappresentante i Sette Sacramenti, e ciò malgrado che lo stemma sulla tavola centrale indichi come ordinatore il vescovo di Tournay, Jean Chevrot (1437-1460).[2]

del conte Czernin a Vienna. Si può a stento credere che l'edificio poligonale centrale riproduca le forme della chiesa di S. Gereon in Colonia. E anche notevole la grande affinità della veduta della strada a sinistra con la prospettiva nel quadro di altare di Middelburg. Fu litografata da Strixner nella Raccolta di Boisserée.

[1] Vienna, Belvedere, 2° piano, I stanza. Quadro centrale 3 2 alt., 2 2 largh. Gli sportelli 3 2 alt., 1 1 largh. Nell'aria svolazzano quattro Angeli in atto di piangere.

[2] Museo d'Anversa, n. 893-895. Tavola. Quadro centrale 2 m. alt., 0 97 largh; gli sportelli 1 20 alt., 0 63 largh. Il dipinto di mezzo, che è un'evidente imitazione del quadro d'altare di Cambrai, mostra sul dinanzi della chiesa gotica Cristo in croce con le Donne piangenti, fra le quali la Maddalena che più di tutte rivela uno dei tipi di Roger. Nel fondo si celebra la messa, che è proprio nel momento della transustanziazione. Lo sportello destro rappresenta nella vicina navata della chiesa

Roger van der Weyden non solo godè molta celebrità come artista, ma fu lodato anche per le sue virtù civili e per il suo carattere benevolo, di modo che Lampsonius potè scrivere di lui:

Non tibi sit laudi, quod multa, et pulchra, Rogere,
Pinxisti ut poterant tempora ferre tua.
Digna tamen, nostro quicunque est tempore Pictor
Ad quae, si sapiat, respicere usque valit:
Testes picturae, quae Bruxellense tribunal
De recto Themidis cedere calle vetant;
Quam, tua de partis pingendo extrema voluntas
Perpetua est inopum quod medicina fami,
Illa reliquisti terris jam proxima morti.
Haec monumenta polo non moritura micant.

Il ritratto che di lui possediamo ce lo mostra come un uomo sulla cinquantina, sbarbato, con capelli corti e ricciuti e con sguardo serio e malinconico. Sul fondo del ritratto è dipinto un frammento della sua composizione prediletta, il suo « Dieu de pitié. »[1] Allorquando il suo figlio Cornelio si recò ad Hérinnes per vestirvi la cocolla, regalò al convento 400 corone, e mostrò la medesima liberalità ai Certosini in Scheut. Nel 1462 si ascrisse egli stesso con sua moglie ad una Confraternita religiosa che allora godeva di grande stima, e che contava fra i suoi mille membri anche delle persone appartenenti alla Corte.[2] Nei documenti, Roger è nominato per l'ultima volta come artista l'anno 1461. In quest'anno dovette far la stima di due statue colorite che aveva eseguito Pierre Coustain per Filippo il Buono, il quale le fece collocare nel proprio palazzo a Bruxelles.[3]

i Sacramenti del battesimo, cresima e confessione, e quello sinistro dell'olio santo, dell'ordine sacro e del matrimonio.

[1] Lampsonius, *Pictorum aliquot celebri*, ecc.

[2] Wauters, *Revue universelle*, 1855, pag. 35, e Ruelens *Notes et additions*, pag. CXXXIII.

[3] « A Pierre Coustain, paintre et varlet de chambre de M d S la somme de VIII.[xx] livres de XL gros, monnoie de Flandres, la livre,

Roger van der Weyden morì il 16 giugno 1464 a Bruxelles e fu seppellito in una navata della chiesa di Santa Gudula « onder eenen blauwen steen, » dove anche trovò il suo luogo di riposo la moglie, che gli sopravvisse molti anni. Sopra la pietra turchina si leggeva la seguente iscrizione:

Exanimis saxo recubas, Rogere, sub isto,
Qui rerum formas pingere doctus eras;
Morte tua Bruxella dolet, quod in arte peritum,
Artificem similem non reperire timet.
Ars etiam moeret tanto viduata magistro
Cui par pingendi nullus in arte fecit. »[1]

La vedova fece celebrare ogni anno delle messe per la salute dell' anima di suo marito, e nel 1477 diede per lo stesso scopo una parte della pensione (cioè dei 20 pecter in oro ch' ella riceveva dal Consiglio come vedova del « pourtraiteur » civico) al suo parente Enrico Goffaert, canonico di Caudenberg.[2]

Ora ci resta solamente da fare una breve descrizione critica delle opere dubbie e non genuine di van der Weyden, le quali nei cataloghi vanno ancora sotto il suo nome.

Non hanno alcun diritto di essere attribuite a Roger due tavole nel Belvedere di Vienna.

qui deue lui estoit; assavoir, qui lui a été tauxé et ordonné par maistre Rogier, aussi paintre, es présence de Messire Michault de Chargy, chevalier, maistre d'hostel de M d S. et de feu MS. Le Gruyer de Brabant, pour auoir paint et ouvré deux ymaiges de pierre, l'un de la représentation de Saint Philippe, et l'autre de Sainte Elizabeth, lesquels M d S. a faict mectre et asseoir en son hostel au dit lieu de Bruxelles auprès de la chambre devant la porte par où l'on va au parc.... » De Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, ecc., vol. I, pag. 479.

[1] Sivertius, p. 284. Nel registro della chiesa di Santa Gudula è così citata la sepoltura comune dei coniugi: « Magister Rogerus van der Weyden, excellens pictor, cum uxore, liggen voor Ste. Catelinem autaer onder eenen blauwen steen. »

[2] Wauters, *Messager des sciences histor.*, 1845, pag. 144.

Una di esse rappresenta la Sacra Famiglia con Dio Padre nel cielo: il fondo è paese con una città, e la parte accessoria è formata da due piccoli cani.[1] Nell' altra tavola è l'Adorazione dei Re Magi,[2] ma ambedue sono deboli lavori di un'epoca posteriore. Siamo costretti a parlare più a lungo di un quadro della Galleria di Berlino, e ciò non perchè lo meriti, ma perchè per l' addietro furono ad esso collegate false considerazioni storiche.

Rappresenta San Girolamo fra Santa Maria Maddalena e Santa Caterina e porta l'iscrizione: « Sumus Rugerii manus. »[3] Il detto quadro non solo passò come un' opera di Roger, ma si giunse perfino ad asserire che la compì in Venezia; e di ciò fa fede lo Zanetti, critico veneziano del secolo scorso, il quale dice di aver veduto la ricordata pittura in un corridoio che conduce dalla chiesa di San Gregorio in Venezia ad un convento attiguo. Tale convinzione dello Zanetti che il quadro fosse eseguito da Roger fu contradetta solamente dal fatto, ch'esso venne dipinto su tavola d'abete veneziano e non su tavola di quercia, come usavano gli artisti fiamminghi.[4] Il Lanzi, che vide il quadro nel palazzo Vani a Venezia, lo attribuì nuovamente a Roger e credette con ciò provata la dimora di van der Weyden in quella città.[5] Quest' opinione fu apparentemente anche più avvalorata dalla notizia dell' Anonimo del Morelli, il quale sul principio del secolo sedicesimo visitò le Raccolte dell' Alta Italia. Egli trovò in casa di Marco

[1] Vienna, Belvedere, 2° piano, II stanza, N. 7. Tavola 1 alt., 8 1/2 largh.

[2] Vienna, Belvedere, 2° piano, I stanza, N. 105, tavola con figure fino al ginocchio, 2 2 alt., 1 8 largh.

[3] Berlino, N. 1163. Tavola centrale 4 8 1/2 alt., 1 5 1/4 largh. Gli sportelli 48 1/2 alt., 1 4 1/2 largh. Proveniente dalla Raccolta di Solly.

[4] Zanetti, *Pittura veneziana*, 1771, libr. I, pag. 31.

[5] Lanzi, *Storia della pittura in Italia*, D. A., III vol., pag. 28.

Zuanne Ram a Venezia un ritratto di Roger eseguito dall'artista stesso in colori ad olio e portante la data del 1462.[1] Tuttavia non è con ciò provato che il dipinto fosse eseguito in Venezia, ma solamente che fu fatto dalla mano di Roger. È probabile che esso venisse acquistato in Fiandra stessa, poichè la famiglia Ram, immigrata dalla Spagna, aveva grandi affari commerciali in Venezia.[2] Ora per ciò che riguarda il quadro di Berlino, può dirsi che non solo il soggetto non corrisponde affatto alla citazione dell'Anonimo ed è dipinto su legno d'abete veneziano, ma che il suo stile è indubbiamente quello d'un pittore italiano del secolo XVI, e cioè di uno scolaro del Mantegna. L'atteggiamento delle figure, l'espressione delle teste non hanno nulla di comune colla scuola fiamminga; piuttosto il colore non denso, le forme snelle ed i contorni inarcati additano la scuola di Padova.

Il quadro rappresentante Gesù coronato di spine (ora nella Pinacoteca di Monaco e proveniente dal castello d'Ambras nel Tirolo) fu dapprima attribuito a van der Weyden, e al presente si assegna ad un artista del secolo XVI imitatore degli Eyck. Tuttavia sembra piuttosto che sia debole opera d'uno scolaro di Quintino Massys.[3]

Una piccola tavola diligentemente dipinta che si trova nel Museo d'Anversa, porta meglio l'impronta della scuola di Roger. Rappresenta l'Annunziazione[4]

[1] *Anonimo*, ed. Morelli, pag. 78. « In casa de M. Zuanne Ram a S. Stefano 1531. El ritratto de Rugerio da Burselles pittor antico celebre in un quadretto de tavola a oglio, fin al petto, fu de mano dell'istesso Rugerio fatto al specchio nel 1462. »

[2] Ivi, pag. 229, Osservazione 140.

[3] Pinacoteca, Gabinetto IV, N. 65; tavola, 1 9 alt., 1 2 1/2 largh.

[4] Museo d'Anversa, N. 396. Tavola, 0,20 alt., 0,12 largh. Fu comprata in Germania nel 1833 e per lungo tempo attribuita a Memling. Si ha una litografia di quest'opera nel *Messager des sciences*, 1834

non diversa dal quadro con simile soggetto esistente nel Louvre e che innanzi si credè opera di Luca von Leyden.[1]

È incerto se debba a ragione ritenersi suo il ritratto di Filippo il Buono, un altro quadro esistente parimente nel Museo d'Anversa. L'età del personaggio rappresentato è di circa sessant'anni, e dalla foggia della veste sembra un cavaliere del Toson d'oro.[2] La maniera di questo quadro altrettanto dura e arida quanto quella che osservammo nel prossimo dipinto con un frate, attribuito a Memling, esclude che Roger ne sia l'autore.

Vengono anche falsamente attribuiti a van der Weyden due tavole nell'Accademia di Brugge, l'una delle quali rappresenta l'Adorazione dei Re Magi, e l'altra quella dei Pastori. Esse furono evidentemente dipinte cinquant'anni dopo la morte di Roger.[3]

Nel Museo Städel in Francoforte si conservano tre tavole provenienti dall'abbazia Flemalle, nel Belgio, e che si possono ritenere come dipinte secondo la maniera della scuola di van der Weyden. Sopra una è figurata la Madonna di grandezza quasi naturale col Bambino al petto; sull'altra vi è Santa Veronica di età più avanzata e nell'atto di reggere il sudario con l'impronta del volto del Redentore; la terza tavola ha la Trinità dipinta di un sol colore bigio: vi è il Padre Eterno che tiene dinanzi Gesù morto, e sopra appare la colomba.[4]

[1] Louvre, N. 595. Tavola, 0, 86 alt., 0, 92 largh. Ora è registrata come opera della scuola di Memling.

[2] Apparteneva a J. B. Colbert, figlio del grande banchiere. Louis ne fece un' incisione per la Raccolta di Suyderhoff, che conteneva i ritratti dei Duchi e dei Principi di Borgogna; Ertborn lo comprò a Besanzone nel 1827.

[3] Accademia di Brugge, N. 35 e 36. Tavola 0, 90 alt., 0,60 largh. Appartenevano ad un quadro d'altare. Gli sportelli esterni contengono una leggenda non intelligibile.

[4] Museo di Städel, N. 72-74. Tavola chiusa in semicerchio, 4

È una semplice imitazione il Cristo morto abbracciato da Maria e sostenuto da Giuseppe d'Arimatea. Detto quadro faceva parte della Raccolta Wallerstein, ed è ora nel Museo Kensington a Londra.[1]

Waagen attribuisce al nostro maestro una Deposizione dalla Croce esistente nel Museo dell'Aja e citata dapprima come opera di Memling. Tuttavia vi scorgiamo una minore finezza nei particolari ed una tinta più scura che negli altri lavori eseguiti da Roger. Ciononostante, questo quadro può valere come lavoro di scuola.[2]

La Deposizione dalla Croce esistente nella Galleria Nazionale di Londra, è un arido quadro a tempera di colore bigio, e tutt'al più può attribuirsi ad un imitatore tedesco di tempo posteriore.[3]

Annoveriamo parimenti fra i quadri di scuola la piccola tavola nella Galleria di Dresda rappresentante Cristo crocifisso fra Maria e Giovanni, con la Maddalena a piè della croce.[4]

Le undici tavole citate nel catalogo del Museo di Bruxelles sotto il nome di van der Weyden, sono di pochissimo pregio, e ciò anche come lavori di scuola.[5]

6 3/4 alt., 1 7 1/2 largh. Fu comprata da Ignazio van Hauten in Aquisgrana. Vedi *Messager des sciences historiques*, 1846, pag. 149.

[1] Raccolta Wallerstein. Tavola 2 6 1/2 alt., 1 8 largh.

[2] Museo dell'Aja. N. 226. Tavola, 0, 785 alt., 1. 295 largh. Fu acquistato nel 1827 dal Barone Keversberg.

[3] Galleria Nazionale, N. 664. Tela 2 10 alt., 2 4 largh. Fu comprata in Milano.

[4] Galleria di Dresda, N. 1718. Tavola, 0, 325 alt., 0, 206 largh. Innanzi era nel castello ducale di Braunschweig.

[5] Museo di Bruxelles, N. 33. Tavola. 0, 47 alt., 0, 32 largh. Testa d'una donna piangente, molto nettata. Le tavole seguenti sono simili per grandezza, cioè: 1, 44 alt., 0, 57 largh., e si può supporre che siano appartenute ad uno stesso quadro. N. 34-41: Annunziazione, Nascita di Gesù, Circoncisione, Gesù nel Tempio, Gesù che porta la Croce, Crocifissione, Sepoltura e Risurrezione. Mancano due tavole della serie, vale a dire l'Adorazione dei Pastori e la Presentazione al Tempio.

Finalmente non hanno nemmeno alcun diritto ad essere considerate come opere originali le due Madonne della Raccolta del Principe Hohenzollern in Sigmaringen. Una di esse è di mezza lunghezza ed ha un fondo a modo di tessuto, l'altra è di piena lunghezza ed ha un fondo di paese. [1]

Non v'è alcuna seria ragione per ritenere che Roger cooperasse ai lavori di miniatura della scuola; e nemmeno alla carta che con maggior persistenza gli viene attribuita, vale a dare al frontespizio nella Cronaca di Hainaut finita nel 1449 e conservata ora nella Biblioteca reale di Bruxelles. Esso rappresenta l'autore Jacques de Guise, che, genuflesso, porge il libro al duca Filippo in presenza della Corte. [2] Roger ebbe anche minor parte negli arazzi rappresentanti i Peccati mortali, dei quali non pochi si conservano in Madrid. Per altro i detti arazzi non sono i soli che vengono attribuiti a van der Weyden. [3]

Nel 1613, dopo la morte del Duca di Aerschot, fu fatto un inventario della sua proprietà e vi furono notati anche sei tondi in tavola con le cornici dipinte e con iscrizioni dorate. Contenevano la storia di Giuseppe figlio di Giacobbe, e, secondo l'opinione d'un intendente dell'arte, erano « de la propre main de maître Roger. » [4]

[1] Ambedue le tavole erano sotto i numeri 50 e 54 nell'Esposizione del 1869 di quadri più antichi in Monaco: le misure sono 0, 29, 0, 21 e 0, 28, 0, 20.

[2] De Laborde, *Les ducs de Bourgogne*, vol. I, *Introduction*, pag. LXXXIV.

[3] Vauters (*Revue universelle*) fa menzione anche di un quadro scoperto recentemente. È diviso in due parti, di cui una contiene lo Sposalizio di Maria e l'altra una leggenda ignota. Un vecchio giace alla presenza di un vescovo, mentre sul dinanzi vi sono due persone che piegatesi a terra implorano perdono. Si suppone che il costume corrisponda al secolo quindicesimo, e lo stile al quadro dei Sette Sacramenti in Anversa.

[4] Pinchart in una nota a Wauters (*Revue universelle*, vol II,

Quest' opera, riguardo alla quale non vi è alcuna sicurezza che esista ancora, ci conduce naturalmente a valutare le perdite sofferte in quanto alle opere di Roger; ed invece dobbiamo deplorare che tali perdite siano considerevoli. I quadri nel Palazzo di città di Bruxelles andarono perduti alla fine del secolo XVII. Parimenti scomparvero quasi tutte le tavole dipinte in Italia, come le Bagnanti in Genova, Adamo ed Eva in Ferrara, ed i quadri del re Alfonso in Napoli.[1] Andò anche perduta la Madonna col Bambino posseduta da Gabriele Vendramin in Venezia.[2] Mancano eziandio i quadri provenienti dalla Raccolta di Margherita d' Austria, vale a dire un quadretto con la Trinità, un ritratto di Carlo il Temerario, un trittico con la Crocifissione e con la Messa di San Gregorio.[3] Finalmente non furono più ritrovati il quadro d' altare della chiesa dei Carmelitani a Bruxelles, i molti quadri in tela nel convento di Groenendael nella foresta di Soigne,[4] ed in ultimo il dipinto che nel 1593 faceva parte della Raccolta dell' arciduca Ernesto.[5]

Soltanto ai nostri giorni fu scoperto un « Roger van der Weyden il Giovane », e furono a lui attribuite un

pag. 89). Estratto dall' archivio del tribunale di Mons: « Le tout peinct à l'huille, fort proprement et artificiellement et comme les asjugiet le peintre Novillier, de la propre main de maistre Roger. »

1 Il ritratto posseduto da Zuanne Ram, sembra pervenisse dalla Raccolta del poeta Roger a Londra; tuttavia non è lavoro di van der Weyden.

2 *Anonimo*, ed. Morelli, pag. 81.

3 « Ung autre double tableau. En l'ung est Notre Seigneur pendant en croix et Nostre Dame embrassant le pied de la croix, et en l'autre l'histoire de la messe M. Saint Grégoire. » L'inventario del 1516 aggiunge: « fait de la main de Rogier. » *Inventaire de Marguerite d'Autriche*, De Laborde, pag. 27.

4 Sanderus, *Flandria illustr.*, vol II, pag. 39.

5 « Marie embrassant son fils de Rogier de Bruxelles. » *Inventaire*. De Laborde, vol. I, pag. 113.

gran numero di opere.[1] Tuttavia in esse si conosce appena lo stile della scuola e il modo come potevano svilupparla nello studio di Roger i suoi compagni ed allievi. Perciò non sarebbe di alcuna utilità una enumerazione di tali opere, tanto più che la maggior parte di esse non meritano alcuna considerazione. È vero che si è conservata una qualche memoria di un pittore Roger van der Weyden, ma appartiene al secolo XVI, e nel registro della Corporazione d'Anversa è nominato sotto la data 1528.[2] Del resto non sappiamo nulla della sua operosità, e sarebbe un procedere arbitrario se gli si attribuissero dei quadri solo perchè ricordano i lavori usciti dallo studio del vecchio Roger.

In quanto a Goswin van der Weyden sappiamo che nacque nel 1465 a Bruxelles, e che nel 1503 ricevette il diritto di maestranza nella Corporazione di Anversa. I suoi numerosi scolari sono menzionati negli anni 1504-1513. Nel 1504 e 1530 egli fu decano della detta Corporazione. Di questo pittore si conosce un trittico che stava nella chiesa di Tongerloo e rappresentava il Transito, l'Incoronazione e l'Assunzione di Maria. Sopra uno degli sportelli si era ritrattato Goswin stesso col suo nonno, e al disopra di queste due figure era una tavoletta con la seguente iscrizione:

OPERA R. P. D.

ARNOLDI STREYTERII HUIUS ECCLESIAE ABBATIS HANC DEPINXIT POSTERITATIS MONUMENTUM TABULAM GOSWINUS VAN DER WEIDEN, SEPTUAGENARIUS SUA CANITIE, QUAM INFRA AD VIVUM EXPRIMIT IMAGINEM, ARTEM SUI AVI RO-

[1] Il Passavant nella sua dissertazione sopra i pittori Roger van der Weyden (Quast e Otte, Scritti per l'*Archeologia cristiana e l' arte*, vol. II, pag. 1-20, 120 130) ha sollevato più di tutti la discordia intorno alla persona di Roger.

[2] Catalogo d'Anversa, pag. 38

GERII, NOMEN APELLIS SUO AEVO SORTITI, IMITATUS REDEMPTI ORBIS ANNO 1535.[1]

Si volle far credere che un quadro del Museo di Bruxelles[2] fosse un frammento del quadro d'altare di Tongerloo, ed in virtù di questa scoperta si vollero attribuire a Goswin una serie di altri quadri. Nondimeno questa supposizione fu dimostrata perfettamente erronea,[3] poichè in genere non risulta dai documenti che Roger abbia avuto un nipote.

[1] Heylen in Wauters, *Revue universelle*, vol. II, pag. 330.
[2] Museo di Bruxelles, N. 631, Assunzione di Maria.
[3] Ruelens, *Notes et additions*, pag. CXXXIV.

CAPITOLO SECONDO

GIOVANNI MEMLING

Accanto alla chiesa di Nostra Signora a Bruxelles vi è uno stretto chiassuolo lastricato con ciottoli. Il viandante che lo attraversa ode soltanto il rumore dei propri passi attenuato dal musco e dall'erba cresciuta tra le pietre rese liscie dal tempo e lavate dalla pioggia. Non appena si tocca il saliscendi d'uno sportello, parte di una grande porta ad arco, si entra in un cortile a cui è unito una piccola aiuola dove sono piantati dei vecchi tigli. All'ombra di quest'alberi secolari riposò forse un povero ammalato, ravvolgendo le sue membra inflacchite e tremanti in una veste grigia, e tirando fino sugli occhi affossati il suo berretto di lana terminato a punta. Se dal cortile si volge lo sguardo all'altra parte, ferma la nostra attenzione un maestoso edificio in pietra, che si potrebbe solamente paragonare ad una chiesa. Antichi pilastri massicci sorreggono gli archi che separano la navata maggiore da quelle laterali. Se le forme esterne di questo edificio somigliano alquanto a quelle d'una chiesa, anche la sua destinazione non è indegna di tale somiglianza. Sotto gli archi, sul pavimento delle dette navate, vi sono file di letti, nei quali giacciono dei malati assistiti con amore

e vigilanza da monache che si aggirano silenziose. Un focolare aperto ad ogni estremità dell' aula fa, con la sua viva fiamma tremolante, una gradevole impressione sul visitatore, lo spirito del quale è trasportato anche per le suppellettili del luogo a un' epoca da lungo tempo trascorsa. Ci troviamo nell' ospedale di San Giovanni che da secoli è il rifugio degli ammalati.

A questo santuario di nobile assistenza samaritana è collegato un santuario dell'arte. In un luogo attiguo all' ospedale si conservano molti quadri della scuola del paese eseguiti da artisti valenti. Specialmente uno dei detti quadri esercita fin da tempo immemorabile un fascino indescrivibile su chi lo guarda, e possiamo dire che non si è mai sazi abbastanza di ammirarlo. Rappresenta in modo soave e sereno lo Sposalizio di Santa Caterina col Bambino Gesù, vale dire l' incarnazione del più alto sentimento mistico che non cessò di esercitare grande influenza sulla fantasia degli artisti di tutte le scuole.

Vediamo il trono della Madonna dinanzi ad uno splendido atrio ornato di colonne. Due Angeli svolazzanti tengono la corona sul capo della Vergine, la quale con la destra sorregge il Bambino che riposa sul suo grembo. Il divino Infante s' inchina un poco per mettere l'anello in dito a Santa Caterina, la quale per l' alta sua origine è vestita regalmente e porta la corona sopra il velo che le ricopre il capo. Dirimpetto a lei siede Santa Barbara con un libro nelle mani. Quasi come testimoni degli sponsali stanno da ambo i lati San Giovanni Evangelista ed il Battista, quegli nell' atto di benedire il calice, questi col cilizio e con l' Agnello ai suoi piedi.

Presso alla Madonna stanno genuflessi a destra ed a sinistra due Angeli vestiti come chierichetti. Uno di

essi tiene il messale aperto dinanzi alla Vergine che sta per sfogliarlo, l' altro più indietro tocca la tastiera di un organo, mentre con i suoi occhi pieni di gaudio segue attentamente lo sposalizio della Santa. Dalle arcate dell' atrio l' occhio spazia in una lontananza animata da varii accessori. Un monaco, che sta ritto dietro a Santa Caterina in un angolo del quadro, guarda attentamente ciò che accade; l' altro monaco che sta fra i pilastri ispezionando con la cannella del municipio la capacità delle botti, ricorda anche l' ospedale di San Giovanni per il quale fu eseguito il quadro.[1] Gli altri gruppi più piccoli e le figure del paesaggio rappresentano scene tolte dalla vita di ambedue i Santi Giovanni. Là vi è il Battista che fa orazione, che battezza, che predica: lo vediamo quando è trascinato al supplizio e quando si brucia il suo corpo per ordine dell' imperatore Giuliano. In un' altra parte scorgiamo l' Evangelista che siede nella caldaia d' olio bollente, come pure quando è condotto in esilio a Patmos e quando battezza il filosofo Crato.

Il pittore non si contentò d' ornare semplicemente con foglie i capitelli dei pilastri, ma li rese per così dire parlanti, innestandovi delle immagini in rilievo a grande effetto rappresentanti vari episodi tolti dalla vita di ambedue i Santi, quali la Visione di Zaccaria, l' Imposizione del nome, la Risurrezione della Drusiana, il tentato avvelenamento dell' Evangelista, ecc.

La tavola centrale è collegata con ambedue gli sportelli mediante piccoli quadri episodici del fondo,

[1] Weale, *Hans Memling, notice of his life and works* (*Printed for the Arundel Society*). London 1865, nomina il primo monaco: Giovanni Floreins, tesoriere del convento, e designa la strada nella quale si ferma il secondo monaco, per quella di « Vlamincstraet » a Brugge. Afferma inoltre che la chiesa rappresenti nel fondo quella di San Giovanni.

dedicati esclusivamente all' Evangelista ed al Battista. Sullo sportello destro è rappresentata la Decapitazione di quest' ultimo. Il carnefice vestito molto attillato e con i capelli tosati alla foggia dei servi, ha già compiuta l' opera sua. Il cadavere del Battista, da cui sgorga un copioso rivo di sangue, è disteso in terra. Dalle mani che sono ancora giunte comprendiamo in quale posizione il Santo attese il colpo mortale. La figlia di Erodiade riceve sul piatto la testa di Giovanni con espressione di volto impassibile, mentre i tre uomini che le stanno intorno non celano lo spavento e la compassione. A sinistra, nel fondo, un arco offre la vista di un atrio nel quale vi è la figlia d' Erodiade che danza davanti ad Erode.[1] Lo sportello sinistro ci offre un dipinto del tutto insolito nell' arte neerlandese, la quale benchè vada volentieri molto addentro nelle molteplici forme esterne della vita, nulladimeno raramente si smarrisce nella cerchia dei concetti simbolici. L' artista dunque non si spaventò della difficoltà di rappresentare in questo quadro le figure dell' Apocalisse sorpassanti ogni misura. Sul dinanzi è figurato l' Evangelista seduto sopra una rupe scoscesa. Egli ha lo sguardo rivolto in alto, dove gli si palesano i misteri, vale a dire Dio Padre sul trono circondato dagli animali dell' Apocalisse, i ventiquattro anziani, le lampade, l' Agnello, i cavalieri che si precipitano sull' umanità fuggente, ecc. Queste figure potenti si rispecchiano sulla limpida su-

[1] Paragonando il quadro della Decollazione di San Giovanni con quello del medesimo soggetto fatto da Roger van der Weyden ed esistente nel Museo di Berlino, (N. 534b), si vede che probabilmente Memling conobbe ed imitò il quadro del suo maestro. Sarebbe da far risaltar meno la non piccola analogia dei gruppi principali che la disposizione quasi simile del fondo: l'atrio a destra dove Erode sta a convito, e le prospettiva della strada. Le scene sono più sviluppate nell'opera posteriore, ma il fondo è il medesimo.

perficie del mare, ed acquistano per così dire una maggiore realtà.

Sopra la parte esterna degli sportelli vediamo, secondo l'antica usanza, i donatori dell'opera. Sul destro sono rappresentati genuflessi Antonio Zeghers, direttore, e Giacomo van Kueninc, tesoriere dell'ospedale. Dietro a loro stanno ritti Sant'Antonio abate e San Giacomo, l'uno figurato in età senile e l'altro in robusta virilità come si addice al patrono dei vigorosi pellegrini. L'altro sportello mostra le suore dell'ospedale Agnese Casembrood e Clara van Hulsen, accompagnate dalle Sante di cui portano il nome.

Autore di quest'opera maravigliosa è ritenuto Giovanni Memling, la cui vita si trasformò a poco a poco in una leggenda e fu esclusivamente collegata all'ospedale di San Giovanni in Brugge.[1] Dopo una lieta vita randagia, Memling tentò la sua fortuna anche come soldato. Ed infatti si unì all'esercito del duca Carlo il Temerario, combattè nel 1477 a Nancy riportando una

[1] È appena necessario ricordare che Hans Memling fu conosciuto più lungamente sotto il nome di Hemling, ed è addirittura superfluo il provare minutamente la giusta lezione « Memling » dopo che questa appare essere la sola ed esclusivamente usata nei documenti. L'iscrizione (non contemporanea) sulla cornice dello Sposalizio di Santa Caterina: « Opus Johanis Hemling, Anno MCCCCLXXIX » fu causa dell'errore. Si lesse (e cominciò il Descamps, *Vies des peintres Flamands*, Paris, 1753) la prima lettera del suo nome non come M ma come H. Lödel (*Kleine Beiträge zur Kunstgeschichte*, Köln, 1857) ha fra gli altri provato che nelle iscrizioni del secolo quindicesimo si mette il suono dell'*m* come pure la lettera M per H. Tuttavia questo non importa più dopo che i documento ci hanno data la vera spiegazione del fatto.

Essendo definitivamente caduto il nome di Hemling, è cessato anche di essere soggetto di controversia se il nostro maestro discendesse dagli Hemling di Costanza, nominati nella Cronaca di Lassberg (*Kunstblatt*, 1821, N. 21) oppure dagli Hemling di Brema che ha scoperto Lappenberg nella Cronaca di Gerhard Rynesberch e Hesbord Schene (*Lappenberg die Geschichstquellen d. E. u. d.* S. Bremen, 1841)

grave ferita. A stento si trascinò fino alla sua città natale e cadde privo di sensi alla porta dell'ospedale di San Giovanni. Quivi fu raccolto, fu curato con amore e felicemente risanato. In riconoscenza dei benefici ricevuti dai monaci e dalle suore dell'ospedale, Memling dipinse non solo per la chiesa il piccolo quadro a sportelli, rappresentante lo Sposalizio di Santa Caterina, ma ornò anche con pitture squisite lo scrigno in cui si conservano le reliquie di Sant'Orsola e delle sue 11,000 vergini, ma generalmente donò molte altre opere senza mai accettar nulla in pagamento.[1]

Cesserà mai questa leggenda di trovare dei creduli? Essa è assolutamente priva di fondamento storico e cominciò a farsi strada durante il secolo passato, nel quale l'intera storia dell'arte neerlandese fu diversamente interpretata nella parte aneddotica. Tuttavia tale leggenda parla al cuore, palesa drammaticamente un commovente episodio della vita e sembra così intimamente vera nelle sofferenze, nei sacrifici, nell'opera dell'artista dimenticante sè stesso, che a malincuore siamo indotti a ritenerla apocrifa.

Ci possiamo del resto molto facilmente immaginare l'origine di queste strane dicerie intorno alle vicende di Memling. Vi è certo qualche cosa di misterioso e che accredita le supposizioni fantastiche della subitanea comparsa di Memling in Brugge. Fino a quel tempo è difficile che il suo nome sia stato universalmente conosciuto. Nondimeno se è fondata la supposizione che egli visitasse lo studio di Roger van der Weyden, è probabile allora che la fama del maestro abbia oscurato l'esi-

[1] Nel 1753 Descamps fu il primo a divulgare la leggenda. D'allora in poi essa fu non solo ripetuta, ma anche ampliata. Fino al 1850 si leggeva nel catalogo della Raccolta di quadri conservati nell'ospedale di San Giovanni.

stenza dello scolaro. Memling spiega per breve tempo una grande operosità, poi il suo nome cade di nuovo subitamente in completa dimenticanza per secoli e secoli. Allorquando emerse nuovamente la memoria di Memling, si conoscevano di lui pochi fatti incompleti ed oscuri, alle quali mancanze supplì più facilmente il lavoro inventivo della fantasia. D' altra parte era tanto meno da aspettarsi che intervenisse la critica severa, in quanto che la storia si mostrò in genere oltremodo ingrata verso Memling.

Sebbene il nostro artista sia inferiore soltanto ai fratelli van Eyck per grandezza ed importanza, tuttavia fu quasi del tutto sconosciuto a van Mander, che lo nomina fra il grande numero dei « verscheyden schilders » di cui sa solo in parte la vita: « von Brugghe een utnemende meester in so vraeghen tijt, gheheeten Hans Memmelinck. »[1]

Lampsonio, che loda in versi latini tutti gli artisti neerlandesi, non dice neanche una parola di Memling. Il Vasari muta il nome di Hanse in Husse,[2] come il Descamps quello di Memling in Hemling.[3] Nessuno è in grado di dirci dove nacque il nostro artista: molti credono che Brugge fosse il suo luogo natale e citano van Mander come fonte;[4] altri si attengono al nome di battesimo Hans, dicendo ch'esso rileva un'origine tedesca.[5]

[1] Van Mander, pag. 205, ediz. 1617, pag. 127.

[2] Vasari, vol. I, pag. 163, vol IV, pag. 76, vol. XIII, pag. 148.

[3] Descamps, *Voyage pittoresque*, Paris, 1753.

[4] Anche Lemaire nella sua *Couronne margueritique*, dice: « Il y survint de Bruges maistre Hans. »

[5] La principale autorità per la origine tedesca di Memling è il seguente passo di Vaernewyck, che nella sua *Historie van Belgie*, cap. 60, pag. 133 dice: « Item die Stadt Brugghe is verciert in des Deutschen Hans Schildercien. » I difensori dell'origine tedesca asseriscono che per l' Hans tedesco s' intende appunto il nome di Memling.

Finalmente v'è chi attesta che Memling fosse figlio di un architetto di Liegi, e che nel secolo XV stesse al servizio del duca di Savoia. [1] Non è possibile quindi prendere una risoluzione incontestabile. Ad ogni modo ciò che più di tutto pesa sulla nostra decisione di ritenere Memling d'origine neerlandese è la sua educazione pittorica, che è esclusivamente fiamminga, come anche la maniera artistica ch'egli coltivò.

L'Anonimo dilettante dell'arte che abbiamo spesso nominato, e che nel secolo XVI visitò e descrisse le Raccolte dell'Alta Italia, vide nel 1521 in quella del cardinal Grimani in Venezia un ritratto che rappresentava Memling in età di 65 anni. [2] Se tale indicazione è giusta e confrontiamo con essa l'anno in cui morì Memling (1495), non saremmo molto discosti dal vero asserendo ch'egli nacque intorno el 1430. Non sappiamo con sicurezza in quale città di Fiandra Memling fosse istruito nell'arte; tuttavia vi sono dei fatti comprovanti che l'apprese a Bruxelles. Il Vasari nomina chiaramente come maestro del nostro artista Roger van der Weyden; [3] nel secolo XVI s' indicarono dei quadri co-

Vedi Johanna Schopenhauer, *Reise am Niederrhein*, vol. I, pag. 227. Anche Weale nel *Beffroi*, vol. II, pag. 213, ritiene probabile l'origine tedesca; in ogni caso riesce più facile spiegare in questo modo il nome di Hans, che d'altra parte è insolito in Fiandra.

[1] Il signor Teodoro Fivel, architetto in Chambéry, ha trovato molti documenti che provano l'esistenza d'un pittore Giovanni, figlio di Giovanni di Liegi, il quale ultimo nel 1383 fu nominato architetto della contea di Savoia da Bonne de Bourbon. Questo Giovanni viene nominato nei documenti: « pictor domini » e lavorò alla Corte dei Conti di Savoia dal 1429 al 1431. Fivel (secondo informazioni private) ritiene che questo Giovanni sia non altri che Memling; nondimeno ciò non si accorda con la cronologia, senza tener conto per nulla il fatto che il Giovanni savoiardo può probabilmente aver dipinto soltanto stemmi e bandiere, come fecero molti dei suoi colleghi nelle piccole Corti.

[2] *Anonimo* del Morelli, pag. 75.

[3] Vasari, vol. XIII, pag. 148.

me opere comuni di Roger e di Memling,[1] ed anche presentemente ce ne capitano sott'occhio alcune il cui stile e la tecnica non permettono altra conclusione, salvo quella ch'esse furono eseguite da Memling nello studio di Roger.

Non è ancora finito il numero delle domande alle quali non si può dare alcuna risposta. In quale anno andò Memling nello studio di Roger? Quanto tempo durò il suo tirocinio? Dopo tale tirocinio lavorò Memling come aiuto o compagno nello studio di Roger? Se vogliamo credere ad una notizia dell'Anonimo,[2] Memling dipinse nel 1450 il ritratto della duchessa Isabella di Borgogna, ciò che proverebbe che fin d'allora esercitava indipendentemente l'arte. Tuttavia l'Anonimo non è per noi un'autorità tanto assoluta, sulla quale solamente si possano con sicurezza stabilire i diversi periodi della vita di Memling, tanto più che del ritratto di cui parliamo non si hanno più notizie. La data successiva si trova sopra un ritratto appartenente ad un privato inglese.[3] Non solo si suppone che tale quadro sia di-

[1] « Item. Ung Dieu de pitié estant es bras de nostre Dame ayant 2 feulletz dans chascuns desquels il y a ung ange et dessus les dicts feulletz il y a une annunciade de blanc et de noir. Fait le tableau de la main de Rogier et les dits feulletz de celle de Maitre Hans. » Estratto dall'inventario di Margherita d'Austria (1524) nella *Revue archéolog.* 1850, pag. 60. Vedi Glay, *Maximilien et Marguerite d'Autriche*, vol. II, pag. 480.

[2] *Anonimo* del Morelli, pag. 75.

[3] Dapprima era in possesso di Roger e di Ader. Non si sa dove si trova presentemente. Forse è lo stesso quadro che l'Anonimo dice essere stato in casa Zuann Ram a Venezia. Il piccolo ritratto che si trova colà (il ritratto inglese misura 12,8) ed attribuito a Roger, porta anche la data 1462 (*Anonimo* del Morelli, pag. 78). Il Passavant (*Kunstreise,* pag. 94) vide la ferita dalle apertura delle maniche. Queste come l'intero vestito dell'uomo sono nella semplice foggia dei contemporanei e non hanno nulla di comune con l'ospedale. Ma naturalmente dopo che la fantasia ebbe collegato l'ospedale di San Giovanni con Memling spirava per così dire dappertutto l'aria dell'ospedale. Così ad esempio viene spacciato per un abitatore del medesimo lo spettatore con lunga

pinto da Memling, ma che rappresenti lui stesso quando era ferito e in veste dell'ospedale. E poichè questo ritratto porta la data del 1462, abbiamo in tal maniera una chiave per fissare il tempo in cui Memling entrò nell'ospedale di San Giovanni. Però il retto giudizio non trova alcuna base in tutte queste conclusioni. È anche infondata l'asserzione che il ritratto del giovane in veste bruno-violacea e con il berretto senza visiera di ugual colore, abbia i lineamenti di Memling; come pure che il costume di quel giovane sia quello usato nell'ospedale di Brugge. L'intera spiegazione del quadro si fonda sulla leggenda del soggiorno del pittore ferito nell'ospedale, ciò che del resto è un'insolubile contraddizione, e di cui per dir vero non si è mai lamentata la fantasia popolare che fa nascere tali miti. Infatti come poteva Memling essere già ferito nel 1462 e portare l'uniforme dell'ospedale, se si rifugiò a Brugge solo dopo la battaglia di Nancy nel 1477?

Prima dell'anno 1470 non v'è alcuna traccia sicura del nostro artista. Essa ci conduce in Italia dove erano accolti con speciale favore i quadri di Memling. Nel 1520 il cardinal Grimani in Venezia possedeva non meno di quattro ritratti dipinti dalla mano di Memling, ed un numero anche maggiore di quadri a sportelli.[1]

Un altro coltissimo Italiano amante dell'arte, il cardinal Bembo, conservava parimenti nella sua scelta Raccolta in Padova un quadro a sportelli di Memling.

barba e berretto giallo arancio rappresentato da Memling nell'Adorazione dei re Magi. Il Passavant, che dà una copia del ritratto di Londra, asserisce che è fatto del tutto nella maniera di Memling e che è degno di lui, cosicchè non dubita della mano dell'autore.

Critici più recenti hanno riconosciuto ch'esso non può attribuirsi nè a Memling nè a Roger. Lo collocheremo fra le opere di Dierick Bouts.

[1] *Anonimo* del Morelli, pag. 75.

L'Anonimo vide questo dittico e lo descrisse nel modo seguente: « Un piccolo quadro a due battenti. Da una parte San Giovanni Battista, vestito, siede con l'Agnello in un paesaggio; dall'altra parte è rappresentata anche in un paesaggio, la Madonna col Bambino. Fu fatto dalla mano di Zuan Memeglino nell'anno 1470. »[1] Tale quadro è il più antico che fino ad ora conosciamo di Memling, ed almeno se ne è conservato uno sportello nella Pinacoteca di Monaco. Senza dubbio manca la sottoscrizione dell'autore alla tavola di Monaco, nè si sa infine come vi sia pervenuta da Padova. Però essa corrisponde esattamente colla descrizione che l'Anonimo fa del quadro posseduto dal Bembo, e porta inoltre l'impronta di Memling nel lavoro accurato e nell'estrema finitezza tecnica.

Il Battista vestito con pelle di cammello e con un manto rosso, siede sopra una rupe presso ad una fonte ed addita l'Agnello che pascola, mentre all'estremità del bosco più lontano un cervo si sofferma per bevere. Il pittore si palesa già maturo nell'arte, sorpassa con disinvoltura tutte le difficoltà dell'esecuzione, si mostra addentro in tutte le finezze della tecnica ed oltremodo capace di acquistarsi un posto distinto fra gli artisti.[2] La tavola di Monaco ci prepara ad ammirare l'altra opera eccellente di Memling, una delle più grandi creazioni dell'arte di quei tempi, vogliamo dire il Giudizio Universale in Danzica.

Come molti altri quadri di autori neerlandesi, anche il Giudizio Universale era destinato a rallegrare la

[1] *Anonimo* cit., pagg. 17 e 20.

[2] Monaco, Pinacoteca, stanza N. 105; tavola 0,30 alt., 0,24 largh. È falsificata l'iscrizione dorata: H. V. D. Goes 1472. Fu acquistata dall'eredità del re Massimiliano I. Non ebbe alcun risultato il dubbioso tentativo del Catalogo (di R. Marggraf) di scoprire nel N. 54 della Pinacoteca anche gli altri sportelli del quadro del Bembo.

vista d'italiani amatori dell'arte. Nell'anno 1473 quel quadro fu caricato a Brugge con molte mercanzie sopra un vascello noleggiato per conto di corrispondenti italiani dagli agenti della Casa Medici, i ben noti Portinari. Il fatto che l'opera anzidetta, un magnifico scrigno d'altare, approdò nel rigido porto prussiano del nord ovest anzichè dell'aprico mezzogiorno, è in relazione con gli avvenimenti della Lega anseatica.

Il secolo XV vide il periodo più luminoso della Lega dell'Ansa, ma in seguito vide anche il principio del decadimento della sua potenza. Essa fu scossa dall'ingagliardimento dei regni scandinavi, dalla fondazione del ducato di Borgogna, e dal rinascere in Inghilterra lo spirito di commercio indipendente. L'Ansa negava al « Merchant adventurer » (come lo chiamano i commercianti inglesi), che faceva affari con paesi stranieri, di partecipare ai vantaggi di cui essa stessa godeva. In contraccambio i suoi privilegi furono limitati a Londra ed in parte quasi annullati. Conseguenze di ciò furono contese e guerre di parecchi anni (1468) fra l'Inghilterra e l'Ansa, alle quali non solamente prendevano parte flotte regolari, ma, con varia fortuna, anche i bastimenti dei pirati.

Danzica occupava allora nella Lega anseatica un posto elevato, ed anzi, benchè fosse della quarta città prussiana, portava il primato sulle altre della Lega.

Le pretese dei commercianti d'Inghilterra avevano più di tutto danneggiato i monopoli di Danzica, e non è quindi da maravigliarsi s'essa prese parte con zelo alla guerra.

Paolo Beneke e Merten Bardewig, due marinai di Danzica, ed i cui bastimenti furono armati da commercianti tedeschi a Brugge, si acquistarono un nome molto temuto. Dopo che Paolo Beneke ebbe allestito nel 1470 un

grande bastimento inglese, e che nell'anno seguente ebbe perfino catturato il Mayor di Londra, prese nel 1472 il comando sopra la grande caravella « Pietro di Danzica » (dapprima caravella francese venduta a Danzica ed armata poscia come legno corsaro) e traversò con essa il canale. Un ricco bottino inaspettato gli cadde nelle mani. Nel porto di Sluys fu armata una potente galera con un albero maestro di 138 piedi d'altezza e con un doppio castello di prua. Originariamente era stata costruita in Inghilterra e, come sembra, era ancora in possesso d' inglesi. Essa aveva l'ordine di ancorare per primo a Londra. Tuttavia gli armatori erano italiani ed anche il carico era in parte destinato per porti d'Italia. La maggior quantità delle merci era notata come proprietà dell'agente dei Medici, Tommaso Portinari, e consisteva fra le altre cose di tela, panni, pellicce, droghe, tappezzerie, stoffe d'oro tessute in seta, di un valore complessivo di 60,000 lire sterline, ossia di circa L. ital. 1,750,000. Il 10 aprile 1473 in vista delle coste inglesi e proprio in vicinanza di Southampton, Paolo Beneke attaccò la galera, la quale si credeva al sicuro issando bandiera borgognona, e la catturò dopo un ostinato combattimento.

Il bottino fu talmente grande che ciascun rematore, oltre una porzione da 100 a 125 lire circa, ricevette circa L. it. 26. 25 come utile di cattura. Ma la ciurma durò fatica a mettere al sicuro le mercanzie e ad allontanare il sospetto di preda marittima dai proprietari del bastimento, che erano tre patrizi di Danzica appartenenti alla Confraternita di San Giorgio. Tanto il duca di Borgogna, di cui era stata oltraggiata la bandiera, che i mercanti fiorentini, ai quali erano state prese le mercanzie, intentarono una lite, domandando la restituzione del carico catturato illegalmente, come essi dicevano. Tuttavia i proprietari del bastimento furono pru-

denti abbastanza di non condurre a Danzica la galera di cui si erano impadroniti, bensì a Stade (città appartenente alla diocesi dell'arcivescovo di Brema), dove la venderono insieme col carico, dividendosi poscia il prezzo ricavato.

In questo modo il Consiglio della città di Danzica fu liberato dalla complicità di questo fatto, e fu in pari tempo evitata la controversia. Nondimeno per molto tempo essa non cessò di destare rumori. Persino il Papa Sisto IV s'immischiò in questo processo, che fu fatto dal procuratore Spinelli in nome dei Portinari. Dietro richiesta di Lorenzo e Giuliano de' Medici, di Antonio Martelli, Francesco Sassetti ed altri mercanti fiorentini, che avevano tutti parte al carico della galera, il Papa mandò una bolla a Danzica, nella quale minacciava di pene ecclesiastiche il suo amato figlio, il « perrata » Paolo Beneke, nel caso ch'egli non risarcisse il loro danno per le mercanzie catturate. Solo dopo molti anni finì la controversia, non perchè si fosse emanata una sentenza o che si fosse venuti ad un accordo, ma perchè fu dimenticata per disordini di gran lunga maggiori.[1]

Sopra questa galera si trovava anche una magnifica tavola d'altare, cioè il famoso Giudizio Universale di Danzica. I proprietari del bastimento, membri della Confraternita di San Giorgio, regalarono questa parte del loro bottino all'altare dedicato a quel Santo nella

[1] « Item den anderen Dinstag noch pasca do nam paul beuke mit dem grossen Krawel ein galeide von 23 faden mast, ein dupelte vorkasteele; sie war gesigelt ausz der welinge und solde zu lunden wesen. Als das gut, das do vercertificiret was, trog 60000 grosz, do wurden 400 beiten, de man 100 mark, auch 80 mark, und 21 mark pilliasl. » Caspar *Weinreich's Danziger Chronik 1496 (c. verfassl) herausg. von Hirsch and Vossberg,* Berlin, 1855, pag. 13. Nell'appendice I « La grande caravella, la galera ed il quadro del Giudizio universale » viene minutamente spiegato tutto il fatto. Nell'osservazione alla pag. 102 si legge il contenuto della bolla pontificia del 1477.

chiesa parrocchiale o chiesa di Santa Maria.[1] Tale opera è rimasta fino ai giorni nostri come principale ornamento di quella chiesa, nonostante che sia stata agognata dai dilettanti dell'arte. Nel 1807 essa fu perfino trasportata a Parigi per mezzo di Denon, e quando finalmente fu restituita nel 1815, anche il Governo prussiano propose di comprarla.[2]

Questo è tutto ciò che sappiamo intorno alla storia di quest'opera. Avremmo invero desiderio di aumentare le notizie; e quando consideriamo le parti esterne degli sportelli, crediamo per un momento di poter realmente ottenere tali notizie ulteriori. Intendiamo che dovrebbero pur dirci qualche cosa i ritratti, gli stemmi ed i motti che vi sono dipinti. Nondimeno finora rimasero vani tutti i tentativi di sapere chi furono i donatori del quadro, sebbene i loro ritratti siano eseguiti con tale sorprendente verità e vivezza, che ci sembra come se avessimo già di frequente in-

[1] « Auf dieser galeide ist die taffel gewesen, welche auf s. jorgens junkern altar gesotzet ist, ein schön, aldes, kunstreiches malwerk vom jüngsten tage. Do sol vuden bei des engels rechtem Flügel geschrieben sein des meisters namen: jacob und; Anno Doni CCCLXVII. » *Weinreich's Chronik* (pag. 13) ed una giunta di Bornbach dell'anno 1577. *Memelnsche Cronik* (secolo XVI): « 1473 prese Paolo Beneke una galera di un olandese nella quale fu trovata, insieme a molte mercanzie, la tavola che sta sull'altare di San Giorgio nella chiesa parrocchiale. »

Kl. *Memelnsche Chronik* (secolo XVI): « Anno 1473 prese Paolo Behnke la galera dove era, insieme a grande quantità di mercanzia, la tavola che sta sull'altare di San Giorgio, come si dice, la tavola è dipinta; al disotto vicino all'ala destra dell'Angelo vi è scritto Anno CCCLXVII. »

[2] Si dice (Hinz, *Das jüngste Gericht in der Marienkirche*, Danzig, 1863) che l'imperatore Rodolfo II abbia offerto per il quadro la somma di 40000 fiorini; si suppone che simili offerte fossero fatte da un Elettore di Sassonia e da Pietro il Grande. Il Governo Prussiano che avrebbe volontieri acquistato il quadro per il Museo di Berlino, voleva regalare alla città di Danzica oltre la somma di 20000 talleri anche una copia della Madonna di San Sisto.

contrato quei personaggi, e che siano nostri buoni conoscenti.

A destra, a piè di una statua di Maria, dipinta d' un sol colore bigio, sta genuflesso a capo scoperto un uomo di mezza età col corpo completamente avvolto in un' ampia veste di pelliccia nera. Dirimpetto a lui e sotto la statua di San Michele, uccisore del dragone, è rappresentata la donatrice in veste rossa di seta con guarnizioni di ermellino. Disgraziatamente la testa del donatore è in parte ridipinta, laonde è impossibile di parlare più minutamente del suo carattere. Il volto giovanile e leggiadro della gentildonna ha fronte alta, naso fino e regolare, sopracciglia chiare, ed occhi nerissimi e scintillanti. Intorno al capo le si avvolge un fine panno bianco attraversato da fili d'oro e da perle, il qual panno le cade fino sul petto e sulle spalle e forma, con una collana di perle, l' ornamento principale. Sul piedistallo della statua di Maria vi è lo stemma del donatore, cioè un leone nero vôlto verso destra in campo d' oro, sul quale a sinistra si vede una sbarra trasversale turchina. Il detto leone ha lingua, artigli ed occhi rossi e dentatura bianca. Lo stemma della gentildonna, sul plinto di San Michele, mostra un leone d' oro in campo rosso: a sinistra vi è parimenti una sbarra trasversale turchina con tre tanaglie. Il leone ha la lingua rossa e gli artigli bianchi. A destra, sulla parte superiore dello scudo, havvi un cerchio con un nastro bianco svolazzante, sul quale è il motto « Pour non fallir. »[1]

Il motto sopra menzionato indicherebbe la famiglia italiana dei Branda-Castiglione,[2] non così lo stemma

[1] Le descrizioni degli stemmi sono, secondo Hirsch, nella *Cronaca* di Weinreich, pag. 92.

[2] Vedi Quast u. Otte, *Zeitschrift f. chr. Archäologie*, vol. II, pag. 180.

che dai blasonisti è contrassegnato come appartenente alla schiatta dei Conti di Fiandra e dei Conti van Voerne. Anche i lineamenti di ambedue i donatori rivelano la loro origine neerlandese; resta solamente inesplicabile il sapere come fu esportata un' opera donata da persone del paese. Se così non fosse, sarebbero state più adatte delle fisonomie italiane. Fra tutte queste cose oscure ed enigmatiche due fatti soli sono fuori di dubbio, vale a dire che il Giudizio Universale fu dipinto da Giovanni Memling e che lo eseguì prima dell'aprile 1475.[1]

Il Giudizio Universale dipinto da van der Weyden a Beaune servì di modello al nostro artista, che anche nella distribuzione dell'opera si attenne esattamente al maestro. Sul cielo messo a oro si stende un arco baleno che serve come trono a Gesù, giudice del mondo, i cui piedi riposano sul globo di bronzo. La serietà solenne dell'azione è accresciuta altresì dalle nubi d'oro orlate d'argento che sorreggono il celeste seggio di Gesù, come pure dai simboli della purità e della giustizia ad ambo i lati, vale a dire lo stelo di giglio e la spada a doppio taglio, e finalmente dagli strumenti della Passione portati da quattro Angeli che svolazzano nella parte più alta della tavola.

In tal guisa Gesù è il punto centrale di tutto il dipinto. Lunghi ricci biondi ed una rada barba ap-

[1] Questo limite di tempo non varia per la data che si legge sulla tavola centrale « CCCLXVII, » della quale sono al presente visibili soltanto le ultime cinque cifre. Non può essere affatto oppugnato che il quadro fu eseguito nel secolo quindicesimo. Come è noto, nessuna opera fu così spesso ribattezzata come il Giudizio universale di Danzica. Senza citare Michele Schwarz (citato per isbaglio) e Michele Wohlgemuth, fu dato successivamente l'onore di aver condotto quel quadro a Giovanni van Eyck, Ugo van der Goes, Alberto van Ouwater e Roger van der Weyden.

puntata circondano la sua faccia ossuta e bislunga con espressione severa. Alzando la mano destra benedice gli eletti e discaccia con l'altra i dannati: questa mossa delle braccia rende visibile il suo corpo macilente, estenuato e pallido di colore. È coperto solo in parte da un manto rosso, le cui pieghe bruscamente angolose posano con ardito realismo tanto nell'arco baleno quanto sopra uno scanno di legno. A sinistra sta genuflessa la Madonna pallida ed in età avanzata, e guarda fissamente in lontananza. La fronte, i capelli ed il collo sono nascosti dalle numerose pieghe del velo bianco. Dietro alla Vergine stanno schierati a sedere sei Apostoli guidati da San Pietro; l'espressione dei cui volti è leggermente commossa, ma con poca varietà nei loro atteggiamenti. Dall'altro lato chiudono il gruppo gli altri sei Apostoli guidati da San Giovanni Battista. Le pose di questi ultimi sono più vivaci; essi conversano fra loro e si additano a vicenda ambedue gli Angeli che stanno sotto le nubi e chiamano i morti al Giudizio.

Dato l' ultimo squillo di tromba i buoni ed i cattivi abbandonano i loro avelli. San Michele Arcangelo splende nella sua lucida armatura d' oro ed ha ali di pavone. Tiene in una mano la bilancia delle anime e divide con la sua imponente figura i benedetti dai maledetti. Due anime rappresentanti ambedue le parti vengono contemporaneamente pesate sulla bilancia. La preghiera dell'una fa abbassare il piatto su cui s' inginocchia, mentre si innalza quello dove si trova l'anima troppo leggiera del peccatore. Mentre questi si contorce e resiste per non seguire i compagni che vengono cacciati dai diavoli nel fuoco eterno, un colpo di lancia dell'Arcangelo lo fa precipitare dal piatto della bilancia. A sinistra di San Michele scorgiamo dei risorti che aspettano impazientemente il loro giudizio, ed esprimono in

variati atteggiamenti l'ansia ed il timore da cui sono invasi.

Altre anime hanno già ottenuto il loro giudizio; raggianti di gioia e facendo preghiere di ringraziamento dirigono i loro passi verso il luogo dei beati. Un peccatore condannato cerca di unirsi di soppiatto alla schiera degli eletti, ma è in tempo raggiunto da un Angelo, che lo respinge e lo getta nelle unghie di Satana.

Sullo sportello sinistro è rappresentato l'ingresso del paradiso per mezzo d'una grande e magnifica porta gotica, alla quale conduce una splendida gradinata. Fra i pinnacoli della porta anzidetta vi sono degli Angeli che fanno echeggiare le loro laudi. Sul gradino più basso della scala sta San Pietro che saluta i nuovi venuti. Essi salgono in gran folla e sono rivestiti di abiti sacerdotali dagli Angeli che li accompagnano.

Sull'altro sportello si spalanca il profondo baratro infernale. Dalle fessure delle rupi divampano fiamme gigantesche, nelle quali precipitano in massa i reprobi o vi sono trascinati alla spicciolata da crudeli demoni. L'impronta della disperazione è tanto evidente nelle teste, quanto l'angoscia mortale negli spasmodici e convulsi movimenti del corpo. L'artista ha eziandio rappresentato eccellentemente le diverse forme dei tormenti, e gli è riuscito di esprimere altrettanto bene la gioia e la beatitudine nei lineamenti quietamente lieti degli eletti e nelle loro pose solenni.

Di fronte a questo stupendo quadro d'altare, che purtroppo ha sofferto per le ingiurie del tempo e per il cattivo ristauro, cade ogni dubbio intorno alla posizione di Memling nell'antica arte neerlandese. Egli fu un fedele seguace della scuola di Bruxelles, ed oltre a ciò seguì e mantenne pure le tradizioni native.

Non può completamente smentire l'eredità del suo

maestro Roger van der Weyden nella tetra serietà delle sue figure. Tuttavia essendo Memling di un sentimento più delicato, mitiga questa qualità per mezzo d' una espressione di serena quiete.

Senza cambiar nulla sostanzialmente nelle grandi linee della composizione (che fissò Roger in modo da servire quale modello alle generazioni future), Memling palesa tuttavia una nuova forza nel disegno e nell'aggruppamento. Si possono biasimare molte cose nelle sue pitture; è ineguale ed inciampa qualche volta nelle difficoltà della proporzione; nondimeno palesa anche più spesso molta conoscenza dell' anatomia umana. Come tanti neerlandesi, Memling scambia facilmente l'aria di volto melanconico con la serietà dignitosa. Il suo Cristo ed i suoi Apostoli non hanno alcuna traccia di bellezza sovrumana, nè può esser chiamata una figura ideale la sua Madonna per l'espressione della testa e per le forme del corpo, poichè questo e le spalle sono troppo sottili ed il capo si mostra troppo grande. Tuttavia sonvi delle teste, come ad esempio quella di San Giovanni Battista o dell' Evangelista, che attraggono per la loro aria di piacevole gentilezza e d' una tal quale dignità. Quella di San Michele in ispecie si distingue per lo sguardo dolcemente mesto e per la tranquillità perfetta dei lineamenti, da non aver l'uguale nelle opere dei contemporanei.

Fra le figure nude dei dannati ve ne sono alcune che fanno un effetto spiacevole per le contorsioni esagerate delle membra. Anche fra quelle degli eletti notiamo qualche volta una riproduzione scrupolosamente precisa del modello ordinario addirittura difettoso. Tuttavia nelle figure dei peccatori riescì all' artista di fare degli scorci arditi; anzi in quelle degli eletti talvolta è grata la vista con il loro grazioso disegno e la fine struttura

del corpo. Fra le particolarità più spiccate del maestro notansi la fronte larga e rotonda delle sue figure, nonchè le scarse sopracciglia e le palpebre lunghe e basse delle donne.

Nel Giudizio Universale di Danzica Memling ebbe più successo mediante la prospettiva aerea e la divisione di larghe masse di luce e d'ombra, che qualunque altro contemporaneo. Inoltre egli usò tanto bene il chiaroscuro per il maggior rilievo delle singole figure, da ottenere un effetto di gran lunga migliore di quello conseguito da Roger van der Weyden. Nondimeno anche nelle opere di Memling notiamo l'uso degli antichi pittori fiamminghi di velare il sole, per modo che anche nei suoi dipinti cerchiamo invano proiezioni d'ombre od una forte concentrazione di luce su qualche parte di una figura.

Di fronte ad un quadro pieno di nudi, potrebbe sembrare abbastanza superfluo il domandare come Memling abbia trattato il panneggiamento. Tuttavia perfino il Giudizio Universale ci persuade, che egli amò una semplicità quasi povera delle stoffe e che si tenne abbastanza lontano dalle spezzature e dalle brusche angolosità nelle pieghe e negli orli dei manti e delle vesti.

Sulla parte superiore del quadro di Danzica le tinte sono date con tal parsimonia, che appena nascondono il tratteggiamento dei contorni e le linee delle forme interne; da ciò ne segue una certa durezza e la mancanza d'aria. Nelle figure sul dinanzi, questa scarsità di tinte appare mitigata dai tocchi delicati. Sebbene la carnagione delle dette figure sia alquanto pallida, ha tuttavia una leggiadra trasparenza che non solo prova il delicato sentimento dell'artista, ma eziandio la sua notevole abilità tecnica.

Senza dubbio fu un tempo nel quale il quadro d'al-

tare di Danzica esercitò un'attrattiva maggiore della presente; e ciò quando le superfici non erano ancora state raschiate da mano temerariamente spietata e che di nuovo le ritoccò; quando infine l'opera di cui parliamo non aveva ancora sofferto dai ripetuti ristauri. [1] Nondimeno il Giudizio Universale di Danzica, anche nel suo stato presente non più intatto, resta sempre un' opera notabile della scuola neerlandese del secolo XV. Tale quadro prova solamente il basso stato in cui era allora in Danzica la critica dell'arte, poichè, fuorviati da una iscrizione, si asserì che l'opera era stata eseguita un secolo prima; e forse ciò impedì più precise investigazioni intorno al vero autore. È evidente che i Portinari e i commercianti italiani, i quali per tanto tempo e con tanta premura invocarono la restituzione del bottino, avevano una migliore opinione del quadro di Danzica e ne sapevano apprezzare più altamente il valore. I loro sforzi per riavere l'opera provano anche la stima di cui godeva Memling in Brugge fin dagli anni 1470-73. Questa conclusione è giustificata dai fatti, nè è del tutto da disprezzare l'asserzione che Memling per l'insieme del suo senso artistico ebbe le simpatie degl'Italiani.

[1] Cattedrale di Danzica. cappella di Santa Dorotea. In tavola. Dipinto centrale 1,74 alt., 1,24 largh.; sportelli 1.74 alt., 0.62 largh. Il quadro fu dapprima restaurato nel 1718 dal pittore Giulio Cristoforo Krey e nel 1815 dal prof. Bock a Berlino. Nel 1851 Xeller e Stubbe si accinsero ad un terzo restauro, il cui scopo era in sostanza di togliere ciò che i predecessori avevano aggiunto alla pittura originale. In quest'occasione si trovò che la testa originale dell'eletto nel piatto destro della bilancia era stata completamente rifatta ed è la stessa dipinta sopra una piastra d'argento fermata sulla tavola. Può darsi che la piastrina d'argento sia stata posta sopra un nodo del legno, poichè si nota la cura con la quale tali nodi furono evitati. Le parti maggiormente danneggiate del quadro sono le seguenti: la testa dell'Arcangelo alla quale si tolsero i colori a smalto e si ripassarono i contorni per rafforzare le ombre; il manto rosso di San Pietro, quasi tutto caduto; gli Angeli che suonano le trombe, affatto ridipinti. Tutte le altre parti hanno più o meno sofferto per la pulitura e per i ritocchi.

Però l'andare più oltre, e sostenere forse una dimora di Memling in Italia, ci pare oltremodo inammissibile. Si suppose tale dimora notando la frequenza con cui si trovano i quadri di Memling nelle Raccolte italiane; si vollero perfino scoprire nei suoi quadri reminiscenze di fabbriche romane e di opere conservate in Venezia. Tuttavia considerandole più davvicino è sempre risultata l'insussistenza di tali confronti, e perfino il quadro in cui si suppone che Memling abbia imitato i famosi cavalli di San Marco non appartiene affatto a quell'artista. Non sarebbe impossibile che Memling visitasse l'Italia; come per esempio quando nel 1449 Roger van der Weyden si trattenne in Ferrara, potè averlo accompagnato il suo scolaro Memling. Nondimeno vi sono molte ragioni contro questa probabilità. Se un artista più attempato come il Roger rimasto un anno in Italia, potè tuttavia conservare intatti i suoi caratteri particolari, è addirittura impossibile il credere che tale soggiorno non esercitasse qualche lieve influenza sopra un giovane. Ma nessuna traccia di tale influenza possiamo scoprire nelle opere di Memling.

Le opinioni anzidette esposte con una certa apparenza di savia critica, non sono in verità meglio fondate della leggenda intorno all' indigenza ed al ferimento dell'artista. Esse furono come questa originate unicamente dallo sforzo di riparare alle lacune delle notizie con l'appoggio dei documenti, notizie invero abbastanza scarse. Non prima dell'anno 1480 sappiamo nuovamente qualche cosa intorno alla vita di Memling, e veniamo a conoscere ch' egli aveva moglie, figli e che possedeva delle case a Brugge. Si trovò per breve tempo in istrettezze e soltanto con la sua operosità artistica conseguì uno stato di agiatezza. Tuttavia queste cose appaiono poco verosimili di fronte ai relativamente scarsi salari

degli artisti. Dobbiamo piuttosto supporre un lento progresso di fortuna e, ciò che è relativo, una più lunga dimora a Brugge. Gravi fatti sono in favore di quest'ultima supposizione, anche se non vogliamo far valere come testimonio il quadro d'altare di Danzica.

Guglielmo Vreland o Wyelandt, un vicino di Memling e, se non erriamo, un miniaturista di qualche valore,[1] occupava nel 1477 un posto di fiducia nella Corporazione dei librai. In questa sua qualità di membro della Corporazione ebbe la parte più attiva nel far sollecitare un quadro per la cappella della medesima ordinato al Maestro Memling, contribuendo non poco alle spese dell'opera.

Si posseggono ancora i conti che fanno menzione di anticipazioni ed indicano un piccolo residuo di pagamento nel 1478.[2] Un inventario dei beni della Corporazione fatto nel 1499 ci fa conoscere il quadro. Secondo tale inventario la tavola d'altare dipinta da « Meester Hans » aveva quattro sportelli e conteneva i ritratti di Guglielmo Vreland e di sua moglie.[3] Per molto tempo

[1] La supposizione si fonda certamente soltanto sul fatto, che il nome di Vrelandt viene accettato come identico a quello di Wyelandt. L'ultimo morì nel 1480 e dipinse per Filippo il Buono i quadri nella seconda parte della « *Ystoris de nobles princes de Haynnau* » (Bibl. de Bourgogne, N. 9243).

[2] 1477 « Item ghegheven den scrinewerker v. sc. gr. te weten II sc. voor tcassyn van onse taefle. en III sc. van de duerkins dien ic meestre Hans hebbe gheleend van de ghilde weghe. »

« Item, verleit tot Willem Vreland XII gr. als de duerkins van onse taefle waren meestre Hans besteet te makene. »

« Item, noch bet. de scrinewerker van II and duerkins IV sc. gr. »

« Item, bet, meestre Hans up de II duerkins die hy heeft van uns te makene 1 lib. gr. »

1478 « Item, ghegheven meestre Hans, al samen in een III lib., II sc. »

Questi documenti furono dapprima pubblicati dal Carton negli *Annales de la soc. d'Emulat. de Bruges*, tom. V, 2me série, pag. 331. Vedi Weale, *Journal d. b. a.* 1861, pag. 53.

[3] 1499 « Noch bovendien huerlieder autaer tafle metten vier duc-

non si parlò più dell' opera di Memling, e solo nel secolo XVII ne troviamo nuovamente la traccia. Nell' inventario fatto l'anno 1619 di tutti gli ornamenti di chiesa (« alle de kerckelicke ornamenten ») appartenenti alla Corporazione dei librai e maestri di scuola (« Librariers ende schoolmeesters ») sono citati :

1° Un quadro d'altare a sportelli con tre figure intagliate in legno e cioè Maria, Giovanni e Michele;

2° Una tavola sopra un armadio rappresentante i Sette Dolori di Maria. Vi si nota che questa tavola fu venduta nel 1624 per pagare le spese d'un nuovo palco per l'organo. [1]

Se a prima vista la bilancia può abbassarsi in favore del quadro d'altare, tuttavia dopo più matura considerazione ci risolviamo ad ammettere che fosse soltanto opera di Memling la tavola dei Sette Dolori di Maria. Infatti nella Galleria di Torino si trova una tavola rappresentante i detti Dolori di Maria, tavola che non solo mostra l'origine fiamminga, ma decisivamente ha eziandio le caratteristiche di Memling, e i ritratti del donatore e di sua moglie. Tutto ciò ci autorizza a stabilire, che il quadro di Torino è quello conservato fino al 1624 nella cappella della Corporazione dei librai a Brugge. Un'altra identificazione di questo quadro con

ren daer aen zynde daer Willem Vreland ende zyn uyf zaligher gedachte in ghecontrofeit zyn, ghemaect by der hand van wylen meestre Hans. » Carton, luogo cit.

[1] « Inventaris van alle de Kerckelicke ornamenten toebehoorende de guilde van librariers ende schoolmeesters alzo zy waren anno XVJ° ende XIX.

« Den outaer, Het tafereel met de deuren ende de drie ghesneden beelden, te welen: Onse — lieve — Vrouw, sinte Michael ende sint Jan. — « Het tafereel van de Seven Werden Mariae, staende op de schaprade. Ditzelve tafereel is vercocht in 't jaer 1624, by de gemeent gildebroers, midts dat min een docsael maecte on den nyeuwen orghel en dat daer niet mer en coste opstaen. » Pinchart, *Annotations*, etc. p. *CCXLIV*.

l'opera fatta nel 1478 per eccitamento di Vrelandt è, che esso solo mostra la mano di Memling. È da deplorare che manchino alcuni compartimenti e che non siamo in grado d' indicare per qual via il quadro di cui parliamo errò dai Paesi Bassi fino al convento del Bosco presso Alessandria. Però tali fatti non risolvono, come non è neppure da dare molta importanza al fatto, che manchino al quadro di Torino i quattro sportelli che vi erano in origine. Quante volte sono pervenuti fino a noi soltanto i quadri centrali degli antichi altari neerlandesi o solo i loro sportelli! Quante volte le varie parti di uno scrigno furono disperse in luoghi lontani, e il caso solo ne svelò la relazione!

Stia la cosa come si voglia, il quadro di Torino [1] rimane sempre una graziosa opera di Memling, ed al tempo stesso un importante esempio di quanto lungamente possa conservarsi una tradizionale maniera di composizione. In essa vediamo riunite nella stessa cornice di paesaggio le varie storie della Passione, per modo che da gruppo a gruppo si può in complesso abbracciare collo sguardo l'intero dramma grandioso. Nè andiamo errati asserendo, che in quest'opera Memling seguì da una parte le orme del suo maestro e dello scultore di Tournai, e dall'altra subì l'influenza delle rappresentazioni drammatiche.

La storia della Passione comincia nell'angolo più distante del paesaggio con l'Entrata di Cristo in Gerusalemme. Poscia accompagniamo il Salvatore nella casa

[1] Museo di Torino, N. 358; tavola 0, 55 alt., 0, 90 largh. Essa si trovava dapprima nel convento dei Domenicani al Bosco presso Alessandria. Fu salvata dal saccheggio del convento durante la rivoluzione francese ed offerta al Re di Sardegna. Waagen ritenne che la tavola anzidetta fosse la stessa che il Vasari descrisse come posseduta da' Portinari e da Cosimo de' Medici, mentre il Passavant (*Kunstbl.*, 1843, N. 62) asserì fosse quella che, secondo lo stesso Vasari, si trovava nella villa di Careggi appartenente ai Medici.

di Levi dove assistiamo all'ultima cena. Fuori delle mura di Gerusalemme e più dappresso allo spettatore vi è rappresentato Gesù catturato per il tradimento di Giuda e trascinato dinanzi a Pilato. Seguono la Flagellazione, Gesù che porta la Croce e la Crocifissione; più in lontananza e gradatamente perdendosi verso il fondo, scorgiamo la Resurrezione, la discesa nel Limbo, l'apparizione a Maria Maddalena ed il convito di Emmaus.

Si contano a centinaia le figure su questo maraviglioso quadro in miniatura, e sono tutte eseguite oltremodo finamente ed a colori splendenti.

L'ammirazione cresce a misura che si esaminano minutamente le particolarità di ogni scena; tuttavia dobbiamo ammettere che l'effetto è ottenuto con grande scapito delle qualità sostanziali ed artistiche. Esso consiste nel rappresentare in questo quadro una serie di fatti al modo di una cronaca. Del resto ciò è a scapito dell'unità della composizione; di più la varietà degli episodi divaga l'attenzione e produce un sentimento meno profondo. Queste rappresentazioni a modo di cronaca corrispondevano talmente bene al gusto popolare nei paesi nordici, che un artista, anche quando avesse saputo far meglio, appena se ne sarebbe potuto liberare.

Circa lo stesso tempo del quadro d'altare per la cappella dei librai, Memling finì anche lo Sposalizio di Santa Caterina, di cui facemmo menzione al principio di questo capitolo. Tale opera si adatta ancor meglio del Giudizio Universale di Danzica e dell'altro quadro coi Sette Dolori di Torino al punto di partenza che stabilisce la maniera artistica di Memling, tanto più che il velo delle tenebre non è così fitto e possiamo indubbiamente asserire che Memling ne fu l'autore.

Anche nello Sposalizio di Santa Caterina vediamo aggiunti molti episodi alla storia principale, e così da cambiare il quadro in una specie di cronaca. Infatti il fondo di paesaggio è pieno di fatti tolti dalle vite del Battista e dell' Evangelista. Tali fatti non sono già accennati, ma almeno alcuni, come ad esempio la Danza della figlia di Erodiade, sono composizioni squisitamente finite. Non v'è dubbio ch' esse dilettano la vista, ma è bensì vero che dissipano e allontanano l'attenzione dal soggetto principale, che certamente in questo caso merita di essere considerato a preferenza. Inoltre è notevole che l'artista si studiò di ottenere la più grande simmetria nella disposizione delle singole storie limitando così altrettanto la varietà e la libertà di movimento delle diverse figure, quanto egli procura di dare la maggior varietà alla composizione generale. Non possiamo risparmiare il rimprovero di sforzata rigidezza al gruppo dello sportello sinistro rappresentante la Decollazione del Battista; e forse solamente le piccole dimensioni impediscono che scorgiamo lo stesso difetto nella Visione di Patmos. Tuttavia in questo sportello vi è certamente maggiore franchezza nella riproduzione delle figure umane e dei cavalli in confronto colle altre parti del quadro d'altare. Per continuare la descrizione di ciò che vi è di pregevole, diremo inoltre che è veramente ammirabile il gruppo della Madonna, che con dolce grazia sporge il Bambino verso la genuflessa Caterina. Le donne come la Vergine, le Sante Caterina e Barbara, sono rappresentate nelle forme svelte che Memling apprese da Roger van der Weyden. I loro volti ci si mostrano lunghi, il collo sottile, simile a quello del cigno, ed i corpi poco carnosi. Nondimeno la grazia casta e virginea del portamento, la tranquilla e modesta serenità

dei lineamenti rivelano una tale finezza di sentimento, che non si trova in alcun altro pittore neerlandese di quel tempo. Qualche volta Memling ottiene di più ed aggiunge al fascino della bellezza ingenua un'espressione attraente ed uno scelto tipo di testa. Ciò si nota, ad esempio, nell'Angelo che suona l'arpa accanto alla Madonna. Se volgiamo lo sguardo ad ambedue le principali figure maschili, si scopre subito che Memling era molto meno atto a personificare la forza virile che a riprodurre la leggiadria e la grazia muliebre. La dolce mestizia e la quieta rassegnazione del Battista e dell' Evangelista ci sembrano quasi esagerate per uomini, e la timidezza nel rivestire di carne i corpi ossuti conduce senza volerlo alla durezza e rigidità dei movimenti. Per quanto Memling si sia affaticato nel disegnare accuratamente le figure virili, tuttavia rimasero per lui difficoltà insormontabili il più fine giuoco dei muscoli, la giuntura delle membra, la posa delle braccia e delle gambe ; ciò che del resto formano anche le maggiori difficoltà dell'artista. Le sue teste sorpassano di gran lunga i suoi busti.

Se osserviamo da una certa distanza i suoi quadri, ci sorprende la mancanza di larghe masse di luce e d'ombra. Esse si vedono più ricche di colore, ma nell'effetto della luce sono appena più concentrate di quelle colorite nelle migliori opere del suo maestro. Sembra quasi che Memling abbia evitato a bella posta di riprodurre la natura nella piena luce solare. Se si paragona con Giovanni van Eyck, le sue ombre non son così cupe, nè le sue luci sono così forti. Egli ottiene la rotondità senza ricorrere ai contrasti ed alle gradazioni dei colori, ma semplicemente curandone con estrema diligenza lo splendore. Suscita sempre nuova ammirazione la sua arte di rappresentare il vero anche

nelle più piccole particolarità. Così non viene mai meno la sua pazienza nel riprodurre le rughe e le pieghe della carne, i singoli capelli della testa ed i peli della barba. Quale effetto avrebbe raggiunto se avesse saputo unire a questo realismo l'arte del chiaroscuro, per mezzo della quale si trasfigura la verità dei particolari! Per la maniera con cui Memling dipinse, soltanto chi l'osserva esattamente può esser giusto verso di lui.

Nella tavola dello Sposalizio di Santa Caterina, il Bambino Gesù gli riuscì meglio che in tutte le altre. Il tipo che generalmente Memling rappresenta è più delicato e più grazioso di quello usato da Roger van der Weyden. Ci rallegriamo nel vedere la sua aria quieta e gentile, l'espressione di una mite serietà e l'intelligenza che traspare della sua fronte spaziosa e dai suoi limpidi occhi. Tuttavia, non raramente la nostra soddisfazione è diminuita dal vedere l'esagerata lunghezza della testa. La sfavorevole impressione si accresce ancora se, per giunta, il ricordato difetto si estende sul corpo e sulle membra con ossa curve e con prominenti giunture. Nondimeno nel quadro di Brugge rappresentante lo Sposalizio di Santa Caterina, le proporzioni sono in complesso ben mantenute, ed il Bambino acquista un fascino particolare per la sua espressione intelligente.

Potremmo designare come cromatica la maniera di dipingere di Memling. Egli sa a meraviglia conseguire le più delicate e le più vere armonie del colorito mediante semplici apposizioni di tinte, nascondendo completamente in questo modo il suo difetto nel rilievo e nella prospettiva aerea. I suoi paesaggi, eseguiti sempre con carattere autunnale, sono chiari e sereni.[1]

[1] Brugge, Ospedale, N. 1, in tavola. Quadro centrale 1, 74 alt., 1, 74 largh.; sportelli 0, 74 alt., 0, 80 largh. Sulla parte inferiore della

Anche due quadri con Madonna di Memling furono condotti nella maniera dello Sposalizio di Santa Caterina. Uno di essi è presso il conte Duchatel a Parigi, l'altro, che porta il nome di Madonna di sir Giovanni Donne, si conserva nel castello del duca di Devonshire a Chiswick. La Madonna di Duchatel ricorda nella sua figura il quadro di Brugge, ed oltre a ciò si distingue per la finezza e la maestrevole perfezione dei particolari architettonici, come anche per la espressiva verità dei molti ritratti.

In mezzo ad un ricco portico di chiesa di stile romano, s'innalza il trono di marmo sul quale è seduta la Vergine sotto un baldacchino di tessuto d'oro. Nella sinistra tiene un libro aperto, con la destra abbraccia il Bambino, che, sedendo nudo in grembo alla Madre, alza la mano in atto di benedire. San Giacomo, l'apostolo dei pellegrini, col capo scoperto per rispetto alla Vergine, conduce al gruppo centrale il donatore ed i suoi sette figli, mentre dall'altra banda San Domenico accompagna la donatrice e dodici figlie (o compagne di essa). Il portico non chiude il fondo, ma ad ambo i lati fa vedere ad un paesaggio stupendamente animato che diletta la vista con tutte le attrattive che può produrre il pennello in una miniatura. Tanto la Madonna che il Bambino hanno il tipo che Memling dava comunemente a simili figure. Gli uomini ed i giovani inginocchiati a sinistra della Madonna hanno epressione

cornice leggiamo la seguente iscrizione, che fu recentemente ritoccata: OPUS JOHANIS HEMLING ANNO MCCCCLXXIX. Questa data ci fa pensare, poichè il quadro dell'Epifania eseguito nello stesso anno, palesa un progresso tecnico decisamente più grande. La figura dell'Angelo che suona l'arpa è molto danneggiata dai ritocchi. La visione di Patmos è ancor più rovinata dal ripulimento nella parte davanti, nell'acqua e nel cielo. Anche le figure esterne dei donatori hanno profondamente sofferto per la pulitura e i ritocchi.

alquanto rigida; però è riuscito tanto meglio e in modo eccellente all'artista di dare il vero carattere alle donne, e ciò dalla grave matrona sul dinanzi fino all'ultima fila dalle rotonde e baldanzose testoline delle giovinette con gli sguardi rivolti in alto. [1]

La Madonna di Chiswick è meglio conservata e al certo anche più delicata di sentimento. La Vergine siede sotto un baldacchino e riceve gli omaggi di sir John Donne, di sua moglie (con brutta cuffia a punta) e dei suoi varii figliuoli, in presenza di ambo le Sante protettrici, Agnese e Barbara. Dagli archi dell'atrio dove accade la scena, si vede un paesaggio con gli accessori prediletti dell'artista, e cioè un mulino col mugnaio, una vacca pascolante e dei cigni nell'acqua. Gli stessi accessori animano anche i quadri con Madonne della Galleria degli Uffizi in Firenze, quella di Wôrlitz, ed adornano eziandio un ritratto che in Anversa va sotto il nome di Antonello. La maggior parte dei quadri di donne di Memling si distinguono per una grazia squisita e per una certa aria di nobiltà. Tali prerogative non mancano nemmeno alla Madonna di Chiswick, e ad esse si unisce eziandio l'arte nella riproduzione delle vesti e degli accessori. Questi ultimi in nessuna altra opera della sua mano sono trattati con pari finitezza di colorito. Gli sportelli laterali dello scrigno di altare hanno l'intere figure del severo Battista e del mite Evangelista con sguardo gentile. [2]

[1] Parigi, Raccolta del conte Duchatel, tavola. Le figure sono circa $^1/_3$ della grandezza naturale. Braun la fotografò eccellentemente; la *Gazette des beaux arts*, vol. XII, pag. 250, ne riportò una piccola incisione in rame fatta da Flameng. L'opera si trovava prima nella Raccolta del generale d'Armagnac a Bordeaux, che l'aveva acquistata in Ispagna.

[2] Chiswick, tavola 28 alt., 27 $^5/_8$ di larghezza nel quadro centrale, e 11 $^7/_8$ negli sportelli. Lo stemma della famiglia Donne, non Clifford, come fu detto fin da Walpole, sta appeso ad un capitello

Il quadro dell' Epifania, altro gioiello della Raccolta nello Spedele di San Giovanni, appartiene in apparenza allo stesso anno dello Sposalizio di Santa Caterina, e si può dire quasi ancor più finito nell'esecuzione. Il detto quadro può anzi essere addirittura indicato come il capolavoro delle pitture di Memling eseguite nel periodo più remoto. Quell'opera non ha nulla di sforzato, e si distingue per il suo vivido colorito e per il più forte chiaroscuro. Sul quadro centrale è rappresentata l'Adorazione dei re Magi. Tanto nei contorni, come nella Presentazione al Tempio sullo sportello destro, il pittore ha seguito del tutto il modello di Roger van der Weyden della Pinacoteca di Monaco; solamente l' Annunziazione fu sostituita da Memling con la Nascita di Gesù.

Come dice l'iscrizione, il trittico fu regalato nel 1479 da Giovanni Floreins van der Rijst, stazzatore del convento di San Giovanni. Il suo ritratto sta in un lato del quadro centrale. [1]

La vita e la condotta di Memling rimasero nella più completa oscurità fino al tempo in cui il suo ingegno venne riconosciuto ed impiegato dai fratelli dell'Ospedale di San Giovanni. Solo nel 1480 siamo in grado di seguire più precisamente le sue tracce a Brugge, e di formarci idee più chiare delle sue maniere e delle sue circostanze.

Nella guerra che ferveva nel 1479-82 fra Luigi XI

di una colonna dell' atrio. Un Angelo a sinistra della Madonna offre delle frutta al Bambino, l'Angelo a destra suona un organo a mano. Alcune parti del quadro, che Weale (*Hans Memling, a notice of his life and works*) suppone eseguito nel 1471, furono ripulite.

[1] Brugge, Ospedale, N. 3, tavola. Quadro centrale 0, 47 alt., 0, 58 largh.: sportelli, 0, 47 alt., 0, 25 largh. Firmato: opus Johannis, Hemling, Dit, werck, dede, maken, broeder, Jan, Floreins, alias, Van, der, Riist, broeder, profes, van, de, hospitale, van, Sint, Jans, in, Brugghe, anno, MCCCCLXXIX.

di Francia e Massimiliano d'Austria, erede del trono di Borgogna, fu imposto alle città fiamminghe un tributo di guerra di 500,000 Livres. Brugge raccolse la contribuzione che le toccava in parte mediante tasse e in parte mediante prestiti. Fra le duecentoquaranta persone che sottoscrissero il prestito vi fu anche « Hans Memling il pittore. »

Quasi allo stesso tempo (maggio 1480) troviamo il nostro artista come benestante e proprietario di case e terreni a Brugge. Sappiamo inoltre che pagava un affitto alla chiesa di San Donaziano per due case coperte di tegole e per un pezzo di terra nella strada « over de Vlaminc brugghe » (ora Sint Zooris straet). [1]

L'anno 1480 è il più importante della vita artistica di Memling. Infatti ricevette allora l'incarico dai fratelli all'Ospedale di San Giovanni di fare il bozzetto di un reliquiario per trasportare le reliquie di Sant'Orsola appartenenti allo Spedale. [2] Nel medesimo anno Memling terminò anche la magnifica tavola eseguita per incarico della Corporazione dei conciatori di Brugge: essa s'accompagnava a quella rappresentante i Sette Dolori di Maria ora a Torino, ed è conservata nella Pinacoteca di Monaco. Finalmente furono eseguiti nello stesso anno varii ritratti che si trovano nel Museo di Bruxelles ed a Brugge, come pure il Seppellimento di Gesù nell'Ospedale della detta ultima città.

È certo che quel quadro ha delle caratteristiche proprie di Memling, ma in complesso è così al disotto della media ordinaria che siamo inclinati ad attribuirne di preferenza l'esecuzione a degli aiuti. La Madonna, la Maddalena e Giuseppe d'Arimatea sono riuniti a piè

[1] Vedi Weale nel *Journal des beaux arts*, 1861, pagg. 22, 35, 36, ed un attraente schizzo biografico di Memling in un periodico di Brugge col titolo: *La Plume*, N. 54, 1871.

[2] Passavant nel *Kunstblatt*, 1843, n. 62.

del corpo morto di Gesù ed esprimono il loro dolore in una maniera teatrale, mai notata in Memling. Ciò va detto particolarmente per la Maddalena, che ricorda del tutto l'esagerato modo di sentire di Roger. Sugli sportelli sono figurati Santa Barbara ed il donatore Adamo Reimer, che era un giovane fraticello dell'Ospedale, e che si dice abbia incaricato più tardi l'artista di fare un viaggio nella regione renana.[1] Le parti esterne degli sportelli rappresentano il Ritrovamento della Croce e Maria Egiziaca nell'atto di guadare il Giordano.

La pallida mezza figura di una giovane signora fiamminga porta, senza ragione plausibile, il nome di Sibilla Zambetha, ma noi supponiamo che essa rappresenti una persona della famiglia Moreel. Guglielmo Moreel, patrizio di Brugge, discendeva da una famiglia savoiarda, che acquistò il diritto di cittadinanza in Brugge fin dal secolo XIV. Nel 1472 fu eletto scabino, nel 1478 e 1483 tenne l'ufficio di borgomastro; e nonostante l'inimicizia dichiarata di Massimiliano d'Austria, salì anche a gradi maggiori. Sua moglie, Barbara van Vlaenderberch, diede alla luce cinque figli e tredici figliuole, delle quali quella per nome Maria appare figurata nella cosidetta Sibilla. Prova di ciò è il formato del tutto eguale ed il comune luogo di esposizione originale, vale a dire l'Ospedale di San Giuliano in Brugges, dove erano eziandio i ritratti di Bruxelles. Le dette opere si somigliano anche dal lato tecnico.[2]

[1] Brugge, Ospedale, N. 6, tavola. Quadro centrale 0,44 alt., 0,36 largh.; sportelli 0,44 alt., 0,14 largh. Potrebbe parere dubbiosa l'autenticità della data 1480 posta sulla cornice. Le iniziali A. R. nell'angolo del quadro centrale designano il donatore Adriano Reims. Prevale una tinta rossa: anche il paesaggio è dipinto aridamente e non è affatto nella maniera usata dal maestro. Tuttavia non dobbiamo dimenticare il completo restauro subito dal detto quadro.

[2] Beffroi, vol. II, pag. 182 e seguenti.

I ritratti di Guglielmo Moreel e di Barbara van Vlaenderberch sono veri esemplari di caratteri semplici e borghesi. Moreel ha veste nera molto attillata; i suoi ricchi capelli sono tagliati corti sul dinanzi. La signora Barbara ha una cuffia a punta ed è parimenti avvolta in scura veste; il suo ornamento principale è formato da una collana di perle.[1]

La sibilla Zambetha fa un' impressione poco piacevole. Senza fascino ancor più diminuito dalla foggia dell' abbigliamento, come ad esempio la cuffia cuneiforme, il ritratto manca eziandio di piacenti qualità artistiche. Benchè i tocchi del pennello siano oltremodo delicati e le tinte date con molta finezza, tuttavia manca la forza del colorito, che si nota d' altra parte in Memling anche per il minimo rilievo. Per ciò che riguarda il disegno, si osserva una tale penosa precisione da esser tentati ad ascrivere tanto la Sibilla che i ritratti dei due Moreel ai primi anni di Memling.[2] La tentazione cresce paragonando un' altra opera dello stesso anno: le cosiddette Sette Gioie di Maria, ossia l' altare di Maria in Monaco. Quest' opera indica che Memling in questo tempo era di gran lunga più spiritoso e vivace nelle sue invenzioni, più accurato e compito nell' ese-

[1] Bruxelles, Museo, N. 21, 22. Tavola 0, 37 alt., 0, 27 largh. Originariamente si trovavano nell' Ospedale di San Giuliano a Brugge, poscia fecero parte della Raccolta di van der Schrieck a Lovanio, dove nel 1861 furono comprati all'incanto per 5000 franchi dal Museo di Bruxelles. Ambedue le figure, assorte nella preghiera, s' inginocchiano ad una finestra che dà sopra un paesaggio. I loro stemmi sono sul tergo delle tavole. Vedi *Beffroi*, vol. II, pag. 189.

[2] Brugge, Ospedale, N. 5, tavola, 0, 37 alt., 0, 27 largh. Sopra un cartellino all' angolo superiore del quadro si legge: « Sibylla Sambetha quae et persica an. ante Christ, nat. 2040. » e al disotto sopra una striscia volazzante sulla cornice dipinta: « Ecce bestia conculcaberis. Gignetur Dns in orbem terrarum et gremium virginis erit salus gentium invisibilis verbum palpabitur. » In quanto alla genealogia della famiglia Moreel, vedi Weale nel *Breffoi*, vol. II, pag. 190.

cuzione, ed amava inoltre più larghezza e forza di colorito di quella che si vede nei ritratti dei Moreel.

Anche qui, come nei Sette Dolori di Torino, i donatori del quadro si sono fatti eternare dal pittore. Sul dinanzi, a sinistra, stanno genuflessi il padre ed il figlio in veste di ragguardevoli cittadini; in un angolo a destra è figurata la donatrice. Gli stemmi dipinti sui pezzi di muro c' informano del nome e della condizione dei donatori. Pietro Bultynck, cittadino ragguardevole e conciatore, ebbe tre volte, cioè nel 1477, 1478 e 1480, l'ufficio di scabino; sua moglie Caterina van Ryebecke e suo figlio Adriano Bultynck. Essi ordinarono a Memling la tavola d'altare, i cui sportelli da lungo tempo andarono smarriti. Nel 1480 cederono la tavola alla Corporazione dei conciatori, che lo conservò in una cappella della chiesa di Nostra Signora a Brugge, impegnandosi di far recitare dopo ogni messa un *miserere* e un *de profundis* per la salvezza dell' anima di Pietro Bultynck. Secondo una cronaca locale scritta nel secolo passato, si leggeva sulla cornice del quadro quello che abbiamo or ora riferito. [1]

[1] Monaco, Pinacoteca, 2ª stanza N. 63. Tavola 0, 76 alt., 1, 82 largh. Pietro Bultynck regalò il quadro alla Corporazione dei conciatori nel 1479 prima di Pasqua (n. s. 1480). Vedi l' inventario della proprietà della Corporazione dei conciatori a Brugge nel *Breffoi*, vol. II, pag. 268. Nell' anno 1780 fu venduto per 20 Livr. a van Cock commerciante di Anversa; questi lo rivendette senza gli sportelli ad A.L. van den Bogaerde borgomastro di Brugge. Nondimeno nel 1799 fu nuovamente venduto a Goddyn in Brugge, nel 1804 a Imbert, all' imperatrice Giuseppina, alla famiglia Beauharnais; ed il negoziante d'oggetti d'arte Nieuwenhuys lo rivendette ai fratelli Boisserée. Nel 1829 pervenne a Monaco con la Raccolta dei detti Boisserée. Un manoscritto di Ledoulx, 1795, (Accademia di Brugge) citato da Weale nel *Journal des beaux arts*, 1860, pag. 154, contiene una descrizione del quadro quando ancora si trovava sull'altare nella chiesa di N. S. a Brugge. Secondo Ledoulx vi era la seguente iscrizione sulla cornice: « Int jaer mcccclxxx zo was dit were ghegheven de ambochte van de hucidevetters van dheer Pieter Bult ync f[s] Joos hueidevetter ende coopman ende jonevrouwe Katelyne syn wyf Godevaert van Riebekes do-

Un fondo comune di paesaggio, nel cui mezzo sovrastano le torri e le fantastiche cupole di Gerusalemme, congiunge le scene principali tolte dalla vita di Maria, cioè dall'Annunziazione fino all'Assunzione. Sul dinanzi, tre di tali storie risaltano più delle altre e sono più minutamente rappresentate: esse formano per dir così un punto di riposo per l'occhio e al tempo stesso sono messe a profitto come scompartimenti dell'opera. Queste storie sono: la Nascita di Gesù, l'Adorazione dei Re Magi e la Pentecoste. Un'abile ripartizione di piccoli edifici, d'aperti atrii nel paesaggio, resero possibile all'artista di metterci innanzi agli occhi con chiarezza e comodità degli episodi numerosi. Le moltissime sinuosità e gli avvallamenti del terreno gli permisero di collegare le storie l'una coll'altra, e per così dire non gli fecero mai interrompere il filo della rappresentazione.

Quella della vita di Maria comincia con l'Annunziazione a sinistra della parte centrale. Siamo poscia testimoni della scena in cui i Pastori ricevono il lieto angelico annunzio, indi della nascita del Bambino nella capanna mezzo diroccata e finalmente del pellegrinaggio dei Re Magi, che in gran lontananza si apprestano col loro seguito ad andare processionalmente a Betlemme. Essi ne domandano notizie ad Erode e danno perciò occasione alla Strage degl'Innocenti. L'Adorazione del Bambino e la Presentazione dei doni formano il punto centrale dell'intero dipinto. Possiamo seguire il ritorno dei Re fino al mare lontano e contemplare il loro imbarco. Il lato destro è dedicato agli avvenimenti che gli succedono: Cristo esce dalla tomba, appare alle pie Donne, va in pellegrinaggio ad Emmaus, si accomiata da

chare dies moest de priestere van desen ambochte achter elcke misse leesen eenen miserere ende profundis voor aller zeelen. »

sua Madre ed ascende al cielo. La Pentecoste, la Morte e l'Assunzione di Maria chiudono le storie.

A prima vista notiamo la mancanza di prospettiva aerea e lineare. Ma gli episodi sono ripieni di tanta grazia, sono tanto eccellentemente disposti, così completi ognuno da per sè, eseguiti con tanta finitezza, e le tinte per ultimo sono date in guisa così brillante, chiara ed efficace per i contrasti ben calcolati, che riceviamo dell' opera un' impressione oltremodo soddisfacente.

Se cerchiamo di disporre le opere di Memling secondo l' ordine cronologico, sarebbe in primo luogo da nominare l'Assunzione nella Raccolta del principe Radziwill a Berlino. Tale opera porta la data del 1482, e Waagen ne loda il concetto originale e l' esecuzione meravigliosamente delicata.[1] Allo stesso anno è anche assegnato lo squisito ritratto esistente nella Galleria degli Uffizi. Sembra che Memling verso il 1480 e nei due anni seguenti lavorasse a preferenza per ordinatori italiani.

Il ritratto nella Galleria degli Uffizi rappresenta un uomo in atto di pregare. Egli ha l'aria seria e dignitosa; le sue mani giunte, che sono di bella forma e finamente dipinte, si appoggiano sopra un leggio: la testa è piena di vita. Tale opera era per l'addietro in possesso dell' Ospedale di Santa Maria Nuova e formava forse parte di un dittico o trittico, al quale apparteneva anche la mezza figura di San Benedetto, ora nella Galleria degli Uffizi.[2]

Tuttavia l' esemplare più splendido dell'arte di Memling è una Madonna conservata nell' anzidetta Galleria fiorentina. La Vergine siede sopra un trono, due

[1] Waagen, *Manuale*, pag. 119.

[2] Firenze, Uffizi, N. 769 e 778, tavola. Figure di grandezza naturale. Mündler (*Beiträge zu Burckhardt's Cicerone*, pag. 28) ha attribuito ambedue i quadri a Ugo van der Goes, senza tuttavia addurne le ragioni.

Angeli le volano intorno e tengono una corona sospesa sul suo capo. Un vezzoso Angelo, che da poco ha cessato di suonare il violino, offre un pomo al divino Infante, mentre dall'altra parte è rappresentato un Angelo genuflesso con l'arpa in mano. Il fondo del paesaggio risveglia il ricordo dello Sposalizio di Santa Caterina a Brugge e della Madonna di Chiswick. Non manca la vita nelle strade e nelle valli; il lago è popolato da cigni; un ponte si distende sopra il torrente che fa muovere un molino; nella strada vi è un asinaio con la sua bestia.[1] Non possiamo fare a meno di ammirare in questo quadro la giudiziosa disposizione, la scelta dei tipi che rivelano un gusto squisito, l'estrema finezza dell'esecuzione ed il fulgore delle tinte. Possiamo aggiungere che la miglior lode che Memling diede a questo dipinto è l'averlo ripetuto varie volte. La sua più splendida riproduzione in piccola forma si trova nella Galleria di Wörlitz. Memling vi ha fatto delle varianti solo negli accessori; due uomini passano in barca il torrente, mentre un cavaliere varca il ponte.[2]

Il piccolo quadro nella Galleria Doria a Roma ci trasporta in una cerchia di sentimenti e di forme del tutto diversi. Può essere che Memling conoscesse il soggetto, il Seppellimento di Gesù, nella scuola di Roger, come pure la maniera d'espressione ch'esso richiede. Però Memling sa mitigare la passione di Roger, ridurla ad un sentimento elegiaco e moderarla con l'intimità di tale sentimento. È da deplorare che alla forza dell'espressione non corrisponda la disposizione del

[1] Firenze, Uffizi, N. 703. Tavola con figure $1/3$ della grandezza naturale.

[2] Wörlitz. Tavola 0, 56 alt., 0, 49 largh. La Madonna e gli Angeli hanno il nimbo. Nell'imbotte dell'arco, al di là del quale si vede il paesaggio, vi sono dipinti un Santo ed un Angelo. È da deplorare che la superficie sia danneggiata dalla ripulitura.

gruppo, e che il disegno del corpo morto di Gesù sia riuscito tanto rigido e duro. L'espressione dell'amore si manifesta in modo meraviglioso nell'atteggiamento della Madonna. Ella posa teneramente una guancia sul volto esanime del suo divin Figliuolo, mentre con le braccia si affatica, aiutata dall'Evangelista, a sollevare quel corpo da terra. A destra Maria Maddalena si asciuga le lagrime; sul dinanzi vi è la pregevole figura del donatore ginocchioni ed assorto nella preghiera. Ad una grande forza e ad una splendida smaltatura della tinta, Memling unisce in quest'opera un tocco delicato ed una fine fusione dei colori.[1]

È singolare che nell'elenco della Corporazione di San Luca a Brugge non si trovi il nome di Memling. Certamente non si può attribuire questo fatto ad una negligenza, e quindi dobbiamo ammettere che veramente Memling non fosse nel numero dei membri della Corporazione, forse perchè era in relazione col duca di Borgogna, essendo ciò, come sappiamo, un motivo per essere esenti dall'obbligo di appartenere alla detta Corporazione. Però se il nome di Memling non si legge come maestro nei registri della Corporazione, vi è nominato tuttavia come maestro. Nell'anno 1480 fu inscritto nella Corporazione uno scolaro di Memling, Hannehin Verhanneman, figlio di un tal Nicolao, già ammogliato; nel 1483 lo seguì un altro suo scolaro, Passcier van der Meersch.[2]

[1] Roma, galleria Doria. Tavola 0,67 alt., 0,52 largh. Il piccolo capolavoro si trova nella stessa stanza dove sta il famoso ritratto di Andrea Doria eseguito da Sebastiano del Piombo; tuttavia non ci perde nulla per questa vicinanza. È eccezionalmente ben conservato.

[2] Secondo una notizia di Gaillard nel suo libro *De ambachten en Neringen van Brugge*, il nome di Memling nei registri della Corporazione si legge così: « Joannes Memlinc inkom 1479. » Nondimeno questa notizia non è degna di fede. Vedi Weale nel *Journal des beaux arts*, 1861, pag. 54. In quanto agli scolari di Memling, vedi *Revue des*

Sembra che Guglielmo Moreel, di cui Memling dipinse il ritratto l'anno precedente, continuasse sempre a favorire il nostro artista. Infatti nel 1484 l'incaricò di eseguire per la chiesa di San Giacomo a Brugge una tavola d'altare più grande di quelle fatte in precedenza.

Il trittico di cui parliamo, stette circa un secolo nel luogo pel quale era destinato, allorquando nel 1575 la paura della devastazione per parte degl'iconoclasti indusse a togliere e porre al sicuro i quadri più importanti. Da quel tempo in poi il detto trittico fu trasferito molte volte da un luogo all'altro, finchè trovò stabile collocamento nella Raccolta dell'Accademia a Brugge.

Nel quadro centrale è figurato San Cristoforo, che traversa la corrente portando il Bambino Gesù sulla spalla. Non manca anche in quest'opera il contrassegno di tutti i quadri con San Cristoforo, vale a dire l'eremita con la lanterna sopra la sponda rocciosa. Allato a San Cristoforo stanno ritti, a destra San Mauro, che legge in un libro, a sinistra Sant'Egidio che accarezza la sua cerva prediletta.

In un paesaggio sullo sportello sinistro vi è rappresentato Moreel con cinque figli, sotto la protezione di San Guglielmo, nonchè la moglie sua con tredici figlie sotto il patronato di Santa Barbara. Memling non ha mai più disegnato figure di grandezza naturale con altrettanta franchezza e verità nei loro atteggiamenti, come in quest'opera. Anche nel colorito cercò di fare il meglio che potè, mediante i tocchi delicati e la sfumatura delle tinte; ed è tanto più da deplorare che una fitta ridipintura renda invisibili questi pregi.[1] Su-

arts, vol. II, pag. 251 di Wauters, e D. van de Casteele. *Livre d'admission de la gilde de Saint Luc de Bruges.*

[1] Brugge, Accademia, N. 4, 5, 6, 7 e 8, in tavola. Quadro centrale 1, 21 alt., 1, 54 largh.; sportelli 1, 21 alt., 0, 69 largh. Sulla parte ter-

bito dopo quest'opera, importante malgrado i danni sofferti, viene il dittico di Martino van Newenhoven, nell'Ospedale di San Giovanni, eseguito nel 1487.

Martino van Newenhoven era un giovane patrizio, che fu prescelto in seguito ad alte cariche nel Municipio di Brugge. La sua personalità apparve abbastanza importante ai cronisti, tanto che registrarono le sue nozze e la sua elezione a scabino.[1] Martino donò il dittico all'Ospedale di San Giovanni, dove rimase fino alla fine del secolo scorso. Sopra una tavola è rappresentata la Madonna in atto di porgere un pomo al Bambino. Dalla finestra aperta, sopra un vetro della quale è dipinto San Giorgio che sta per uccidere il dragone, si vede un paesaggio animato da un cavaliere e da un pedone. Nello specchio, fra le finestre, si riflettono le figure principali del quadro; in un angolo in alto vi è uno stemma col motto: « Il va cause. » L'altra tavola ci mostra il donatore inginocchiato, e col libro di preghiera in mano; sul vetro d'una finestra socchiusa è dipinto San Martino. Fra i ritratti eseguiti da Memling quello di Martino van Newenhoven occupa decisamente il primo luogo. Anche il tipo di Madonna particolare all'artista, cioè il grazioso ovale un po' allungato della testa, si mostra qui nel suo più bell'aspetto. Quest'opera ci fornisce parimenti un esempio istruttivo della sicurezza con la quale l'artista sapeva eseguire il tono chiaro che distingue i suoi quadri, e ciò mediante ombre scarse ed una luce uniforme e spaziosa.[2]

gale degli sportelli sono rappresentati, in un solo colore bigio, i SS. Giorgio e Giovanni Battista. Sull'angolo inferiore della cornice vi è l'iscrizione moderna: « Anno DNI 1484. » Le teste delle figure sullo sportello sinistro sono danneggiate più di tutte. I contorni di San Giovanni furono ripassati, ed una mano è del tutto alterata. Fu fotografato da Fierlandt.

[1] *Notice des tableaux de l'hôpital de St. Jean*, pag. 39.

[2] Brugge, Ospedale, N. 4, tavola. Ogni tavola è 0,45 alt., 0,34 larg. L'iscrizione sul margine inferiore è così concepita: « Hoc opus

In quanto alla Madonna di Martino van Newenhoven non v' è il minimo dubbio sia sulla sua origine, sia sull' epoca in cui fu eseguita o sulla sua destinazione. Tuttavia non vi riscontriamo la medesima sicurezza relativamente all' opera più stimata e più graziosa del maestro; a quella che da più di tre secoli forma l'orgoglio dell' Ospedale di San Giovanni, vogliamo dire lo scrigno di Sant'Orsola.

Secondo la leggenda, si suppone che l'esecuzione del detto dipinto fosse suggerita dal fraticello dell'Ospedale van der Kijst, e che Memling vi lavorasse nel tempo in cui stette malato nel detto Ospedale. Si afferma inoltre che nel 1486 furono compiute le sedici tavole di cui si compone lo scrigno.[1] Però dai documenti sappiamo soltanto che nell'anno 1489 si trasferirono le reliquie nella nuova custodia.[2] Il nome dell'artista, sul quale peraltro non v'è alcun dubbio, non è mai nominato negli antichi documenti dell' Ospedale, nè si fa nemmeno una parola del suo viaggio nella regione renana. Nondimeno la maniera stessa dei quadri dello scrigno di Sant'Orsola ci mostra che Memling deve aver fatto tale viaggio, oppure che un artista di Colonia gli fornisse dei modelli di vedute di quella città. Non è solo l'architettura che è evidentemente riprodotta dal vero; anche parecchie teste di Vergini, particolarmente quella della Madonna, sopra una delle piramidi laterali dello scrigno, hanno reminiscenze della speciale maniera artistica di Colonia, che il maestro Guglielmo aveva introdotta circa un secolo prima. Tutto ciò dimostra che Memling deve aver visitato i luoghi e vi deve aver fatto degli studi. Del resto non ha nulla di

fieri fecit Martinus D. Newenhoven anno D. M. 1487 anno vero aetatis 23. »

[1] Passavant, *Kunstblatt*, 1843, N. 62.

[2] *La Plume*, 1871, N. 59.

sorprendente un viaggio da Brugge a Colonia sulla fine del secolo quindicesimo; anche Ugo van der Goes ne aveva fatto uno alcuni anni prima.

La critica, che si fa valere di fronte al racconto leggendario delle vicende della principessa britannica Orsola, e che non presenta in tono mistico, ormai non più intelligibile, i numerosissimi fatti scaturiti da un'imperfetta ed embrionale notizia storica, ammutolisce in faccia alla pittura vagamente ingenua con cui Memling ha espresso le leggenda. Nel contemplare quest' opera non domandiamo del grado di verità storica, ma ci rallegriamo della maniera squisita e poetica con cui è imitata la natura.

Per una strana coincidenza di circostanze accadde che, quasi nello stesso tempo di Memling, anche un valente pittore della scuola veneziana più antica, Carpaccio, dipinse la leggenda di Sant'Orsola. Le difficoltà per dipingere le vedute furono diverse per i due artisti. Il pittore veneziano aveva solo un' immagine fantastica di Colonia e del Reno, e Memling dall' altra parte non si figurava Roma che addirittura come una città nordica. E non sono solamente queste le differenze che si notano: Memling è leggiadro e delicato nella esecuzione del suo lavoro, mentre il veneziano si mostra potente e quasi ruvido. Carpaccio disponeva di spaziose superfici, laddove Memling si limitava a dipingere nelle più piccole proporzioni. [1]

Lo scrigno di Sant'Orsola rappresenta, come ordinariamente si vede nei reliquiari del periodo gotico, una piccola cappella di questo stile.

[1] Carpaccio dipinse nel 1490-95 i nove quadri di Sant' Orsola su grandi tele per la scuola portante il nome della stessa santa a Venezia. I quadri sono ora conservati nell'Accademia. Vedi Crowe e Cavalcaselle, *Gesch. d. Ital. Malerei*, D. A., vol. V, pag. 203.

I due lunghi lati sono divisi mediante archi acuti in sei compartimenti, che contengono i quadri principali. Sul coperchio, che si alza obliquamente, vi sono sei medaglioni, ed in ogni piramide laterale vi sono parimenti delle figure.

Nei medaglioni si veggono l'Incoronazione della Vergine, la Gloria di Sant'Orsola e quattro Angeli. Le piramidi laterali mostrano Sant'Orsola nell'atto di proteggere sotto il suo manto la schiera delle vergini (come sono spesso rappresentati in altri quadri i più fedeli che si rifugiano sotto il manto di Maria), ed una cappella gotica nella quale vi è la Madonna col Bambino adorati da due monache.

I sei quadri dei lunghi lati rappresentano la leggenda: Sant'Orsola col suo seguito è arrivata a Colonia e si accinge ad abbandonare la nave e a discendere sulla riva. Riconosciamo la cattedrale di Colonia ed i contrassegni di quella città, la torre del duomo, la chiesa di San Martino e la torre di Bayen. I singoli edifici sono vicendevolmente alquanto spostati dalle posizioni, ma disegnati con estrema fedeltà. In una delle case situate dietro la porta della città, il muro si è aperto in modo da poter guardare nella stanza e scorgere l'Angelo che invita Sant'Orsola a fare il pellegrinaggio a Roma. Il secondo quadro rappresenta lo sbarco a Basilea. Più che l'architettura fantastica, attrae l'occhio la strada che va verso i monti animata da numerosi viandanti. Nel terzo quadro è figurato Papa Ciriaco sulla soglia della porta d'un magnifico edificio circolare (probabilmente si volle con esso rappresentare il battistero del Laterano). Il Pontefice saluta la schiera dei pellegrini e benedice Sant' Orsola inginocchiata dinanzi a lui. Nell'atrio si battezzano le compagne della Santa, e più verso il fondo si amministrano i Sacramenti

della confessione e della comunione. Il Papa con i cardinali ed i vescovi accompagna le vergini che ritornano in patria. Nel quarto quadro si vede che esse sono già ritornate a Basilea. Esse vengono in folla fuori della porta della città per imbarcarsi. I battelli gremiscono il porto, ed in uno di essi più sul dinanzi seggono il Papa e Sant'Orsola pregando e trattenendosi in pia conversazione. Le due ultime tavole rappresentano il martirio delle vergini: nel fondo si riveggono coerentemente le torri e le chiese di Colonia. Alcuni arcieri si sono fatti molto vicini ai battelli che stanno per toccare la riva. Essi scagliano i loro dardi sulle vergini, che attendono tranquillamente il loro destino. Appena una di loro fa un movimento di resistenza od esprime spavento nel suo volto. Nell' ultimo quadro finalmente anche Sant'Orsola viene uccisa. Trascinata dalla riva fino alla tenda dell' imperatore pagano e circondata da armati, viene trafitta da una freccia.

Memling deve in parte la grande franchezza e la stupenda grazia spiegata in tutte queste scene alla facilità con cui sapeva trattare opere di piccole dimensioni. Se paragoniamo lo scrigno di Sant' Orsola coi lavori più antichi del maestro, si scorge in genere il progresso nell' arte di aggruppare e disporre le figure. Sotto questo rispetto nessun' altra opera della scuola neerlandese sorpassa quella di Memling. Infatti le dette figure sono oltremodo naturali e si muovono e si dispongono con altrettanta giustezza che libertà. Memling si sforzò di fare quanto era necessario per le esigenze delle composizioni artistiche, e ciò senza scapito di altri pregi. Nessuna tavola dello scrigno manca del fascino d' un colorito smagliante ed a contrasti ben ponderati. Certamente non è raro che tale qualità si scorga nelle opere dei pittori neerlandesi; però Memling

mostra anche di signoreggiare un delicato sentimento e e si astiene dal riprodurre atteggiamenti esagerati e violenti.

L'artista non ci obbliga di assistere fino all'ultimo e doloroso momento del martirio di Sant'Orsola, ma piuttosto chiude saviamente l'azione prima ancora che la pura ed ardente anima dell'eroina si disgiunga dal corpo. Si potrebbe piuttosto rimproverare a Memling una certa lentezza ed una fredda sobrietà d'azione, dove sarebbe bisognata espressione commovente. I tipi delle varie figure ricordano la regione renana, al pari degli edificî del fondo. L'artista può aver studiato in un viaggio nella regione del Reno i tipi delle sue figure, che sono altrettanto caratteristiche quanto varie nei lineamenti e nelle pose. Tuttavia può averli osservati anche in Brugge stesso, chè in quel tempo era sempre un vero emporio di genti, e così potevano essere a disposizione del pittore figure espressive di tutti i paesi e di tutte le regioni, senza che fosse necessario di abbandonare le mura di quella città. Quelle figure con forme delicate ed in atteggiamenti leggiadri e naturali schiudono un vero tesoro di vita e di grazia.

La finezza dei tocchi, la squisita maestria nella riproduzione di ogni singola parte, suscita sempre più la nostra ammirazione. Tuttavia il più grande lavoro della sua paziente diligenza ed accuratezza sono le luci ed i riflessi sulle splendenti armature dei cavalieri, mentre le graziose teste delle donzelle, soavemente serene e piacevoli tanto per le forme che per l'aria dignitosa, formano la più pura creazione poetica dell'artista. Il detto di van Mander cioè che: « lo scrigno di Sant'Orsola in Brugge è più prezioso d'uno scrigno d'argento, » è confermato da tutti coloro che hanno visitato l'Ospe-

dale di San Giovanni e vi hanno visto ed ammirato l'opera di Memling.[1]

È da credere che il nostro artista facesse una serie di altre opere importanti tanto nel tempo in cui dipingeva lo scrigno di Sant'Orsola, quanto negli ultimi anni della sua vita. Però, ad eccezione del quadro d'altare di Lubecca, non possediamo alcuna sua opera datata degli anzidetti suoi ultimi anni. Se ora menzioniamo dei singoli quadri conservati in diverse Raccolte pubbliche e private, lo facciamo perchè portano realmente l'impronta di una maturità perfetta e d'uno sviluppo completo.

Come primo di questi quadri, registriamo la Madonna con Sante posseduto da Gatteau di Parigi, nel qual quadro dipinto in miniatura vi sono tali attrattive da ricordare lo Sposalizio di Santa Caterina a Brugge. La Vergine col nudo Bambino in grembo ed accompagnata da uno stuolo di Sante sta seduta sopra un prato che si va leggermente innalzando. Essa conserva il tipo che dava ordinariamente Memling alle sue Madonne, vale a dire fronte alta e rotonda, testa alquanto oblunga. All'opposto, le sei Sante nel pieno fiore della gioventù, sono squisiti ritratti di leggiadre donzelle fiamminghe. Queste Sante circondano completamente il gruppo centrale; a sinistra di Maria vi sono le Sante Caterina, Agnese e Cecilia, mentre a destra stanno le Sante Barbara, Margherita e Lucia. Il fondo

[1] Brugge, Ospedale di San Giovanni, N. 2, Scrigno di Sant'Orsola, in tavola. Lato della lunghezza 0,51 alt., 0,91 largh., lato della piramide 0,51 alt., 0,33 largh. Allorchè nel 1794 una Commissione francese esigeva la restituzione della « Chasse, » le monache si trincerarono dietro la designazione per loro inintelligibile e dichiararono di non possedere un'opera che rappresentasse la Caccia. In questo modo esse salvarono lo scrigno di Sant'Orsola dall'essere trasportato a Parigi, ma la pulitura ed il restauro vi hanno lasciato varie tracce.

centrale è occupato da una fitta foresta d'alberi d'un verde carico, mentre nell'azzurro orizzonte lontano s'innalzano maestose catene di montagne. Tre piccolissimi Angeli in atto di suonare svolazzano nell'aria. Alle proporzioni di miniatura delle figure si addice la vaghezza della loro aria e della posa veramente insuperabili. Del resto per quanto le proporzioni siano piccole, tuttavia non vi scapita la chiarezza della pittura. Anzi diremo che è manifesto dappertutto il piacere col quale Memling curava anche il minimo particolare, specialmente gli ornamenti delle vesti.[1]

La Fuga in Egitto posseduta dal barone Rothschild a Parigi, sebbene in piccole proporzioni, non è un esempio meno grazioso dell'ingegno dell'artista, il cui compito non è per nulla facilitato dal fatto che soltanto tre personaggi prendono parte alla scena. La Madonna riposa col Bambino in grembo, mentre San Giuseppe abbacchia delle noci di un ramo più lontano.[2]

Dobbiamo ricongiungere e appellare con altro nome un quadro d'altare della Madonna eseguito da Memling, le cui tavole stanno separate nella Galleria del Belvedere a Vienna.

Questo quadro è stato erroneamente attribuito fino ad ora a van der Goes. Nella tavola centrale è rappresentata Maria seduta sopra un trono, che fa riscontro alla celebre Madonna nella Galleria degli Uffizî. Un Angelo con un violino porge una mela al divino Infante adorato dal donatore genuflesso a destra, con veste rossa e violetta. Sulla parte interna degli sportelli ve-

[1] Parigi, Raccolta Gatteau. Tavola 0,15 alt., 0,26 largh. Incisa in rame da François per la *Société française de gravure*. Fu fotografata benissimo da Braun. La Galleria dell'Accademia di San Luca a Roma possiede una copia di Mostaert col nome di Memling.

[2] Parigi, Raccolta Rothschild. Tavola 0,47 alt., 0,25 largh. acquistata dalla Raccolta Aders a Londra.

diamo il Battista e l' Evangelista in atteggiamenti simili a quelli che hanno le stesse figure nel quadro dello Sposalizio di Santa Caterina a Brugge. Le parti esterne degli sportelli ci mostrano le figure di Adamo e d' Eva dipinte con un sol colore. Benchè l' opera abbia molto sofferto per la pulitura ed i ritocchi, tuttavia va annoverata fra le più importanti invenzioni di Memling.[1] Quasi altrettanto ha sofferto la Madonna della Galleria Nazionale di Londra; ma anche qui il tempo ed il cattivo restauro non valsero a cancellare del tutto i graziosi lineamenti delle teste del donatore e del suo patrono San Giorgio.[2]

Un quadro, posseduto da un sacerdote inglese, il rev. Heath in Enfield, rivela in maniera espressiva il più profondo dolore. La parte centrale dell' insieme ci mostra l' estenuato corpo morto di Gesù, sul quale si chinano, pieni di cordoglio, la Madonna, la Maddalena e l' Evangelista. Anche le figure degli sportelli, cioè San Giacomo il vecchio e San Cristoforo, sono potentemente ideate.[3] Le gentili attrattive proprie della fantasia di Memling sono ancor meglio palesi in un frammento di quadro d' altare posseduto esso pure dal rev. Heath. Un gentiluomo sta in atto di preghiera ed è sotto la protezione del Battista; dietro quest' ultimo si stende un prato nel quale è figurato l' agnello simboleggiante

[1] Vienna, Belvedere, 2° piano, II stanza N. 6. Quadro centrale 0,66 alt., 0,45 largh. Sportelli N. 10 e 61, 0,66 alt., 0,27 e 0,20 largh. La testa del donatore è danneggiata da un antico restauro. Lo stesso trittico (con la sola differenza che Santa Babara era sostituita da un Santo) si trovava pure presso la Reggente Margherita d'Austria. Vedi Inventario dell'anno 1524, N. 142.

[2] Londra, Galleria Nazionale, N. 686. Tavola 0,54 alt., 0,37 largh., proveniente dalla Raccolta di Weyer a Colonia. Nel fondo si vede il mare con alcune barche; sul dinanzi, a sinistra, v'è un Angelo genuflesso in atto di suonare.

[3] Enfield, rev. Heath. Tavola di dimensioni a noi ignote.

la missione del Santo. Il donatore ha le mani giunte, il capo scoperto, e porta un manto di porpora scuro guarnito di pelliccia. La nudità del Battista è appena coperta dalla pelle di capra, sua veste ordinaria; la sua tunica color di viola è fermata con un nodo sulla spalla. Mentre posa la mano sinistra in atto di protettore sulla spalla del gentiluomo inginocchiato, con la destra addita l'agnello. Il prato in cui stanno le due figure è smaltato dai più variati fiori, fra i quali si notano le grate margheritine ed i maceroni. La larghezza dei tocchi, la maniera ardita di dare le tinte, visibili nell'esecuzione del fondo di paesaggio, formano un forte contrasto con i toni trasparenti e poco densi della carnagione e delle vesti. Vedendo una tale perfetta maestria nella parte tecnica, dobbiamo concludere che Memling eseguì questo lavoro quand'era giunto al massimo progresso nell'arte. Un largo filare d'alberi, dinanzi al quale scorre un rigagnolo, separa la parte anteriore dal fondo, che, come d'ordinario, è animato da vari episodi. In un bosco scorgiamo una lepre e due cervi; appiè d'una roccia, circondata da alberi con poco fogliame, v'è San Giorgio che combatte il dragone in presenza d'una vergine, la cristiana Arianna, la quale attende impazientemente l'esito della lotta; più lungi un lago bagna l'isola di Patmos, dove l'Evangelista sta seduto contemplando la visione celeste, cioè la Madonna col Bambino, sostenuta da un Angelo, ed il vinto dragone con sette teste ai suoi piedi.[1] Anche in questi piccoli episodi si nota

[1] Enfield, Heath. Tavola 0,25 alt., 0,15 largh., fu prima in possesso del sig. Herz in Londra. Lo stemma del donatore si trova nel margine inferiore del quadro. La superficie è alquanto mutata, ma non ridipinta. Le parti più danneggiate sono il cielo, il paesaggio, la testa ed una mano del donatore.

la stessa scarsa densità di tinte che distingue i toni della carnagione ed il panneggiamento dei personaggi principali. Il suo maestro Roger non avrebbe mai fatto una testa del Battista come quella di questo quadro, la quale nonostante la sua severa austerità, non manca d'un'espressione nobile. Nessuno sorpassa Memling nell'accurato studio della natura. San Giorgio è una gagliarda figura di cavaliere; si regge eccellentemente in staffa ed è in genere pieno di vita e di movimento. Si deve appunto a tale vigoria se il detto Santo fu tenuto in memoria e spesso e volentieri ricopiato dagli artisti.[1]

Il sig. Vernon Smith di Londra possiede gli avanzi d'un trittico di cui andò smarrita la tavola centrale. Uno degli sportelli rappresenta una vecchia signora inginocchiata, sotto la protezione d'una Santa, mentre sull'altro sportello è figurato il donatore con San Giorgio. Ambedue i ritratti attraggono per l'espressione dignitosa, e la Santa per l'aria graziosamente gentile. La figura meno riuscita è quella di San Giorgio nella sua armatura. Il paesaggio in ambedue le tavole ha il pregio d'una esecuzione finita e d'una chiarezza perfetta.[2]

Sono vere perle di delicata finitezza le due tavole nella Galleria del Louvre, cioè Maria Maddalena col vaso dell'unguento e San Giovanni Battista. Le dette tavole fecero parte della Raccolta del re Guglielmo II d'Olanda. Come il frammento in Enfield appartengono anch'esse al tempo migliore dell'artista, e debbono es-

[1] Qualche tempo fa ne possedeva, ad esempio, una copia un tal sig. Farrer a Londra: se vi si presta attenzione, si riconosceranno certamente altre imitazioni di quest'opera.

[2] Londra, sig. Vernon Smith. Tavola 0,81 alt., 0,30 largh. Il cielo ed alcune parti delle figure furono danneggiate da restauri.

sere annoverate fra le opere più squisite di Memling. È insuperabile la graziosa purezza dei lineamenti e l' aria del volto della Madonna; e la figura del Battista è d' aspetto ancor meno severo di quella nel quadro di Enfield. Sopra una delle tavole scorgiamo come episodi del paesaggio: il Battesimo di Gesù, la Predica e la Decollazione del Battista. Sull' altra tavola vediamo la Risurrezione di Lazzaro, il Convito di Simone e l' Apparizione di Gesù in apparenza di giardiniere.[1] La tavola d' altare alla quale appartenevano le dette due tavole fu molto tempo indietro divisa e dispersa. Abbiamo solamente notizia di due altri sportelli con i Santi Stefano e Cristoforo, che si trovavano prima nella Raccolta reale dell' Aja.

Tutti i quadri or ora menzionati sono molto inferiori per grandezza alla famosa Crocifissione di Lubecca. Tuttavia non solo essi indicano meglio il carattere dell' artista, ma sono generalmente fatti con più arte del quadro d' altare suddetto. Secondo l' iscrizione, questo quadro fu eseguito nell' anno 1491, ma può a stento passare come vera opera originale di Memling.

Il quadro d' altare a doppi sportelli di Lubecca, l' opera più grandiosa della fine del secolo quindicesimo, contiene maggiori reminiscenze di Roger van der Weyden che qualunque altra pittura di Memling. Oltre a ciò si nota nel quadro di Lubecca la particolarità, che mentre alcune parti di esso corrispondono nell' esecuzione tecnica alle migliori opere del nostro pittore, mostrando la leggerezza e la poca densità nel

[1] Parigi, Louvre, N' 288 e 289. Tavola 0,48 alt., 0,12 largh. La prima tavola era posseduta da Luciano Bonaparte e fu incisa come opera di van Eyck. Nel 1815 il barone Fagel comprò ambedue le tavole per 11,728 franchi. Più tardi pervennero nella Raccolta del re Guglielmo II d' Olanda, e dopo la sua morte nel Louvre.

dar le tinte, vi sono al contrario altre parti (specialmente nella tavola centrale) dipinte con un impasto che è contrario alla maniera generale dell' artista.

Sulla parte esterna degli sportelli è rappresentata l' Annunziazione. La Madonna e l' arcangelo Gabriele stanno in due nicchie l' una dirimpetto all' altro. Le loro figure sono svelte, monocromatiche, ed hanno nelle teste e nell' aria generale il tipo di Memling. Quando si aprono questi sportelli esterni, ci si presentano allo sguardo quattro figure di Santi in grandezza naturale: San Biagio in sfarzosa veste vescovile con candela in mano, il Battista coll'agnello allato; San Girolamo vestito da cardinale nell' atto di estrarre con una tanaglia la spina al leone, e finalmente Sant' Egidio con pastorale magnificamente lavorato e con la mano appoggiata sulla cerva, suo emblema consueto. È da deplorare che vi si noti la mancanza di precisione nel disegno delle membra, come ad esempio nel Battista, poichè del resto queste figure non mancano di dignità nell'espressione. Solo quando si aprono anche questi sportelli veggonsi le tavole dell' interno. La composizione principale rappresenta la Crocifissione; a sinistra vi è Gesù che porta la croce, a destra il Seppellimento e la Resurrezione.

Poichè il fondo di paesaggio contiene una serie di piccoli episodî, così l'artista non si limitò alla rappresentazione delle tre o quattro scene principali, ma espresse in maniera viva l'intera Passione dall'Orazione sul Monte Oliveto fino all'Ascensione. Abbiamo già imparato a conoscere questo genere di composizione nelle tavole delle Sette Gioie e dei Sette Dolori di Maria in Torino ed in Monaco; ed appunto tale maniera speciale può valere come prova che Memling prese parte, per lo meno, nell'invenzione generale del

quadro di Lubecca. In un angolo dello sportello sinistro vi è Gesù abbandonato dagli Apostoli addormentati, che prega sul Monte degli olivi. Alle falde del monte vedesi il Redentore preso dagli sgherri e poscia, in varii edifici aperti, viene interrogato, beffeggiato e flagellato. Sul dinanzi è figurato il donatore genuflesso, alla cui presenza sfila la processione, che dall'angusta porta della città s'incammina al Golgota.

Il quadro centrale è esclusivamente dedicato alla Crocifissione. Tre croci campeggiano nel mezzo e vanno quasi a toccare l'estremità superiore del quadro. Su quella di mezzo è appeso Gesù, da poco spirato, e che ha ricevuto il colpo di lancia da Longino, il quale sta a piè della croce circondata da un magnifico gruppo di cavalieri. Dall'altra parte, un cavaliere con corazza addita con la mano alzata la scena che si compie, ed esorta all'attenzione i presenti. Sul dinanzi a sinistra vediamo il gruppo delle Donne piangenti che si torcono le mani in atto di dolore; fra esse scorgiamo la Madonna che cade svenuta nelle braccia di Giovanni. A destra alcuni soldati brutali si giuocano ai dadi le vesti di Gesù. Lo sportello destro rappresenta innanzi tutto il Seppellimento e la Resurrezione; però nel fondo vi è anche Gesù che apparisce in veste di giardiniere, il Viaggio ad Emmaus, l'Incredulità di San Tommaso, l'Ascensione e la Pentecoste.

In questi dipinti interni si conosce per lo più la mancanza delle qualità migliori di Memling. In tutta l'esecuzione tecnica è manifesta una mediocrità così notevole, che quasi potremmo dubitare se il maestro aggiungesse sia pure un solo tocco di pennello al lavoro dei suoi aiuti. Ci fa maraviglia la mancanza di trasparenza e la durezza del colorito, nè ci sorprendono meno i rozzi contrasti nelle tinte delle vesti, i colori

cangianti nelle pieghe e le brusche angolosità del panneggiamento. L'artista rappresenta nel modo più brutto i giuocatori di dadi; oltremodo sgraziato e goffo è l'atteggiamento del cavaliere e del soldato in piedi che aiutano Longino a dirigere la lancia perchè colpisca con più sicurezza il fianco di Gesù; oltre di che non sono naturali le gambe dei ladroni. Se già nello sportello con Gesù che porta la croce è di brutto effetto il cane che scherza con una rana, fa addirittura una spiacevole sorpresa il vedere la piccola scimmia sul dorso d'un cavallo aizzata da un giovanetto, che la guarda sogghignando. Non siamo solamente amaramente disingannati dalle figure secondarie, ma anche da quelle principali, dove, come ad esempio nel gruppo di Maria svenuta, si cercano invano la grazia e la dignità per le quali si distinguono le figure muliebri in tutte le altre opere di Memling. [1]

L'operosità del nostro artista durò ancora quattro anni dopo che aveva recato a compimento questo grandioso quadro d'altare. Non è possibile di ben distinguere e d'enumerare le opere di quest'ultimo tempo. Ciò che ancora possiamo dire di lui è questo: Memling è l'ultimo celebre fiammingo che ebbe ancora la forza di resistere alla perniciosa influenza di quegli artisti che si erano recati in Italia non per immedesimarsi dello spirito artistico del Rinascimento, ma per scimmiottare senza molto giudizio le forme esterne di quell'arte. Memling si attenne esclusivamente alla maniera

[1] Lubecca, Duomo, cappella Greveraden, tavola. Il quadro d'altare ha un'altezza di circa 8 piedi ed una corrispondente larghezza. In quanto alla sua origine manca ogni notizia recente. Fu fotografato da Nehring. Uno schizzo od una copia in più piccole dimensioni della Processione al Golgota e del Seppellimento, provenienti dalla scuola di Memling, si trova nel Belvedere a Vienna, 2° piano, 1ª sala, N. 82. Memling stesso viene indicato come esecutore di tali copie.

artistica fiamminga, ed il suo esempio fu ancora efficace a numerosi successori, che come David, Bouts e Massys s'ingegnarono di rimaner fedeli ai principî dell'arte patria. Nondimeno il solo Memling conserva tutta la poesia della vita tranquilla, modesta, vera, onorata e senza pretese del suo popolo. È vero che egli non ebbe la potente serietà di Uberto, nè la forza grave e dignitosa di Giovanni van Eyck, nè raggiunse Roger van der Wyden nella profondità dell'espressione appassionata; ciononostante non ha pari nella rappresentazione della grazia pura e sentimentale. E ciò lo pone tanto più in alto, in quanto che nei suoi quadri non espresse le opinioni del suo tempo, durante il quale la moralità pubblica era immensamente decaduta, ma attinse dal suo proprio animo tutti i buoni sentimenti, cosicchè il grande artista si associò del tutto all'uomo onesto.

Abbiamo solo scarse notizie intorno alle ultime vicende della vita di Memling. Nel settembre del 1487 perdette sua moglie Anna che gli lasciò tre figli, Giovanni, Cornelia e Niccola. [1] Il 10 dicembre 1495 i tutori dei figli di Memling si presentarono al tribunale per gli orfani a ricevere in nome dei loro pupilli il denaro ed i terreni che avevano ereditato dopo la morte del loro padre Giovanni Memling avvenuta intorno a questo tempo. [2]

[1] « Den x^{en} dach van septembre in jaer m. cccc ende lxxxvij Lodewyc de Valkenaere ende Diederic van den Gheere, de Goudsmet, als voochden vann Hannekin, Nielkin end Claykin, Jans Memmelynex, scilders, kinderen, die hy t'Anne, zine wyvve, brochten ten papiere van weesen, » ecc. Archivio comunale di Brugge, 5, registro pupillare della parrocchia di San Nicola foglio ij^c xcix. Pubblicato per il primo da Weale, *Journ. d. b a*, 1861, pag. 23.

[2] « Den x^{en} dach van decembre a° (m. cccc) xcv, zo brochten de voorschreven voochden te behouve van den voorschreven kindren te pampiere van weesen, volghen de huerlieden cedt, de groote van de

Finora abbiamo fatto risaltare solamente le opere di Memling che o formano le basi di ricerche cronologiche, o rispecchiano con maggiore evidenza le qualità artistiche del maestro ed il corso del loro sviluppo. Non è necessaria alcuna particolare affermazione per provare che il numero di tali opere non fu esaurito. Tuttavia ripariamo alla mancanza, e diamo alla fine un elenco di quelle originali non ancora menzionate, come pure di quei quadri sui quali non si è ancora pronunziata la critica e che o devono subire un esame più attento, o si può a ragione dubitare che Memling ne sia l'autore.

Naturalmente saranno escluse tutte le pitture che portano una data posteriore a quella della morte di Memling, vale a dire il 1495, e ciò anche quando vadano sotto il nome di Jan ovvero Johannes. Prima ad essere esclusa è la tavola d'altare di Miraflores con storie tolte dalla vita del Battista, e che fu dipinta negli anni 1496-1499 da un tal «Juan Flamengo,»[1] quindi vengono le pitture di «Juan de Flandres» un tempo nella cattedrale di Palencia in Ispagna e menzionate da Passavant;[2] finalmente un dittico dell'anno 1499 nel Museo d'Anversa.[3]

Le opere seguenti al contrario hanno l'impronta della autenticità.

Due quadretti nella Galleria Nazionale di Londra, rappresentanti San Giovanni Battista e San Lorenzo, furono eseguiti con estrema diligenza e mostrano un lavoro graziosamente fine. È da deplorare che non siano del tutto privi di danni dovuti al tentativo di restaurarli.[4]

voorschreven kindere ghoedt hemlieden toecomen ende verstowen by den overlydene van hueren voorschreven vader » Ivi.

[1] Ponz, *Viage de España* vol XII, pag. 50

[2] *Kunstblatt*, 1843, N 61

[3] Museo d'Anversa, N[i] 255, 256.

[4] Londra, Galleria Nazionale, N. 747. Tavola 0,57 alt., 0,17 largh.

La mezza figura della Madonna col Bambino nel Museo di Berlino (circa 1|3 della grandezza naturale) è di espressione dolce e mansueta. La veduta del paesaggio al di là della finestra aperta ci fa appena dimenticare la rigidezza e la goffaggine del Bambino. [1]

Il ritratto d'una gentildonna in veste nera, cintura gialla e cuffia bianca, con l'iscrizione: OBYT AN° DM 1479, prima fu nella Raccolta del re Guglielmo II di Olanda all'Aja. [2]

L'Accademia di Vienna, fra le opere pervenute dal lascito del conte Lamberg-Sprinzenstein, possiede una serie di pitture che sono fatte completamente nella maniera di Memling. Fra esse si trova un'Incoronazione di Maria, [3] che si distingue assai tanto per la bontà del disegno, quanto per la chiarezza del colorito.

La cosiddetta « tavola d'altare di viaggio » appartenuta a Carlo V nel Museo del Prado a Madrid, trittico spesso descritto e di molta celebrità, sembra quasi una copia del quadro d'altare dell'Epifania a Brugge, e ricorda come questo la composizione di Roger van der Weyden a Monaco. Il quadro centrale riproduce l'Adorazione dei Re Magi, gli sportelli la Nascita di Gesù e la Presentazione al Tempio. Nella disposizione delle figure vi è una simmetria più rigorosa di quella che si nota in altre opere di quella scuola. Due dei Re s'inginocchiano rispettivamente a destra ed a sinistra della Madonna, la quale occupa precisamente il mezzo del quadro. Dagli ingressi, che sono ai lati, si spingono le persone appartenenti al seguito dei Re, ed in ciò come anche nella architettura diversa, questo trittico differisce dal qua-

[1] Berlino, Museo, N. 52[illegible]b.

[2] Nell'asta del 18[illegible]0 della Raccolta reale fu comprato per 4[illegible]0 fiorini da un certo sig. Brandgeest.

[3] Tavola 2,9 alt., 2,9 largh.

dro d'altare in Brugge. Quello che, fra le altre cose, hanno di comune le due opere è lo spettatore che guarda fuori della finestra e che naturalmente viene indicato come ritratto dello stesso artista. La tavola è in gran parte eseguita nello stile e nel colorito di Memling; solamente le figure negli angoli dietro i Re mostrano nel panneggiamento e nel tono del colorito caratteri diversi da quelli del maestro. La composizione della Nàscita di Gesù sullo sportello sinistro (gli Angeli genuflessi presso la testa del Bambino, Giuseppe con la torcia, ecc.) era molto in voga nello studio di Memling, e forse anche in quello di Roger, e fu maggiormente ripetuta. Gli Angeli nel dipinto di Madrid sono molto inferiori a quelli comunemente dipinti da Memling, per la qual cosa sembra che le dette tavole fossero nel complesso incominciate da lui e poscia recate a compimento dai suoi aiuti.[1]

Il Museo Städel in Francoforte, così ricco di tesori d'arte neerlandese antica, novera fra essi anche non poche opere di Memling. È indubbiamente autentica la mezza figura d'uomo di mezza età dipinto con colori delicati. Il capo leggermente rivolto verso sinistra è ricoperto da un alto cappuccio purpureo; i capelli sono tagliati corti e tirati sulla fronte Gli occhi scuri rivolti vivamente verso lo spettatore, le labbra tenute molto strette dànno al ritratto l'impronta d'un uomo saggio e valente. Il corpo è avviluppato in una veste nera ornata di pelliccia; le mani sono posate sopra un parapetto. Chiude il quadro un fondo di paesaggio.[2]

[1] Madrid, Museo del Prado, N. 155. Tavola 4,2 alt., 4 largh. Le tavole hanno molto sofferto per la pulitura. Furono fotografate dal Laurent.

[2] Francoforte, Museo Städel, N. 88. Tavola 0,40 alt., 0, 0 largh. Proveniente dalle Raccolte di Ader e del re Guglielmo II d'Olanda. Fu fotografata da Nehring.

Un altro acquisto più recente del Museo viene da alcuni attribuito, anzichè a Memling, ad un maestro ancor più celebre, vale a dire a Giovanni van Eyck. San Girolamo rappresentato in età più giovanile del solito adora, inginocchiato, il Crocifisso appeso ad un albero; accanto al Santo riposa il leone; sul terreno v'è il cappello cardinalizio. Nel fondo di paesaggio si notano fitti gruppi d'alberi e rupi. Esiste innegabilmente una certa somiglianza col paesaggio dello sportello sinistro che fa parte del quadro d'altare a Gand; però il disegno delle mani è più severamente naturale che nelle opere di van Eyck.[1]

Nel Museo di Palermo si conserva un prezioso gioiello dell'arte antica neerlandese; gioiello che fa pensare prima d'ogni altro a Giovanni Memling. È un trittico di piccolissime dimensioni dipinto con finitezza di miniatura. Fu a memoria d'uomo in possesso della famiglia del duca di Malcagna, e nell'anno 1868 venne regalato alla Raccolta pubblica da poco istituita.

La Madonna siede in uno stallo gotico riccamente ornato, e al di là del suo arco si vede un ampio paesaggio. Essa tiene in grembo il Bambino che l'afferra con una mano sotto il braccio, mentre la Madre lo sostiene con la sinistra sotto il calcagno. Essa ha biondi e lunghi capelli fermati da un filo di perle e coperti da un panno bianco, che le cadono sulle spalle. Tanto la veste che il manto sono rossi; quest'ultimo è di colore un poco più chiaro con toni bigi. Il gruppo centrale è contornato da graziosa gloria di Angeli. A destra uno di essi,

[1] Francoforte, Museo Stadel. Tavola 0,32 alt., 0,22 largh. Secondo cortesi comunicazioni dell'ispettore sig. G. Malss, il quadro proviene da Parigi, e nel 1874 fu comprato col nome di Memling per circa mille fiorini dalla Unione artistica di Francoforte. W. Schmidt in Monaco l'attribuisce a Giovanni van Eyck (A. A. Z., 1874).

con le ali variopinte e con il corpo coperto da un velo sottile, sta seduto e suona con forza la zampogna, mentre l'Angeletto vestito di bigio, dietro a lui, porge al Bambino un fiore azzurro. Al suonatore di zampogna corrisponde dall'altra parte un suonatore di liuto, al quale si unisce un gruppo di tre piccoli cantori con guance paffute. Uno di essi ha una vesticciuola turchina, l'altro rossa: del terzo si vede soltanto il capo. Nel fondo si scorge innanzi tratto un tempio fantastico; innanzi ad esso vi è una fontana sormontata da una statua color bronzo. Più lungi verso il centro e verso destra sorgono delle colline ricoperte da rigogliosa vegetazione, all'orizzonte si scorgono le montagne cerulee. Nel fondo in mezzo, si vede discendere una donna con una benda di color chiaro legata intorno alla testa, mentre un uomo si reca alla fontana.

Lo stallo di color legno chiaro e del più ornato stile gotico moderno, è carico di schiene d'asino, di scarpe da donna e da quanti altri ornamenti esistono nella manierata architettura gotica moderna; esso si allarga sopra ambedue gli sportelli in maniera che la scena acquista una grandissima unità.

Sullo sportello destro Santa Dorotea intreccia delle rose rosse e bianche intorno ad un cerchio. Si è gettato un panno bianco sul capo, ed ha avvolte le sue membra in un attillata veste giallo-verdastra. L'orlo della camicia, visibile nella parte superiore, è pieghettato: le cinge il collo una catena d'oro ornata di zaffiri e rubini. Al suo fianco vi è un Angelo ritto in veste rosso-chiara e sta in atto di porgere delle rose alla Santa. Una fontana gotica intorno alla quale scherzano allegramente dei bambini, anima il fondo, dove in un canto, sopra una collina selvosa, s'innalza un castello con torri.

Santa Caterina, sposata da Gesù, occupa lo sportello sinistro. Essa porta una corona sopra il velluto rosso ricamato d'oro che le copre il capo; la sottoveste turchina è nascosta in parte dal manto bianco. Mentre con la destra mano tiene alzato un ricco anello, posa la sinistra sopra un libro, che un Angelo al suo lato con riccioli color d'oro sta sfogliando. Dinanzi a lei e sopra la dipinta cimasa architettonica vi è una spada con l'impugnatura magnificamente ornata. Il fondo di paesaggio è animato in modo grazioso. Una lavandaia sta presso il fiume sul quale è gettato un ponte. Lo sguardo è poscia attirato verso un bosco molto frondoso; a destra siede, davanti ad una capanna, una filatrice che lavora assiduamente. Un uomo, con cappuccio rosso ed accompagnato da un cane di pelo bianco, esce dalla capanna e rivolge la parola alla filatrice.

Quando gli sportelli sono chiusi vediamo i nostri progenitori Adamo ed Eva. L'albero della scienza occupa il centro del quadro e si suddivide in due grandi rami sopraccarichi di pomi. Il fogliame ricorda, tanto nel colore quanto nel disegno, quello dell'arancio. Il serpente si attorciglia su per l'albero, ai piedi del quale stanno ritti Adamo ed Eva. Adamo col naso corto e vòlto alquanto all'insù, capelli ricciuti, piena barba, con le gambe incrociate, sta col braccio teso e cerca di afferrare il pomo. Eva lo tiene già in mano: anch'essa ha le gambe incrociate, la testa d'un'aria più giovane di quanto sembra il corpo, lunghi capelli brunochiari e cadenti sulle spalle. Ambedue si tengono teneramente abbracciati, passando ciascuno un braccio intorno alla nuca dell'altro. Il fondo è formato da ammassi di rupi, da folti gruppi di alberi animati da uccelli, fra i quali un gufo; un leone ed un cervo stanno accovacciati fra gli alberi. Scorgiamo oltre a ciò la Cac-

ciata dal Paradiso terrestre, dove l'Angelo vestito di turchino bigio manda fuori della porta i primi progenitori.

L'arte, anche nelle più piccole dimensioni, di questa chiara ed espressiva pittura è portata ad un grado di estrema finezza. Il maestro predilesse di animare con una varietà di episodi il fondo di paesaggio di quest'opera; con la stessa predilezione dipinse i numerosi gioielli, la corona, la collana, gli anelli, le guarnizioni di gioie, imitando talmente la natura da prenderli per veri. Del resto non prevale più nelle singole figure il naturalismo ingenuo; Adamo ed Eva ne portano ancora per la maggior parte l'impronta. Però è evidente che l'artista si sforza di dare alle Sante anche l'aria della grazia ideale, ciò che gli riuscì perfettamente nella sola Santa Caterina. Il Bambino ha il corpo gonfio e la testa sproporzionatamente grossa; di gran lunga migliori, per venustà e vivacità, sono gli Angeletti.

Il colore, specialmente nelle carnagioni, non è denso, nè l'artista cercò di dargli risalto col chiaroscuro, sebbene sapesse rendere le sue tinte d'una impareggiabile dolcezza e le lumeggiasse fortemente. [1]

[1] Palermo, Museo, N. 59, tavola. Il verde degli alberi è divenuto più scuro, altrimenti il quadro sarebbe intatto, eccettuando anche una gamba del Bambino e quella destra dell'Angelo che suona il liuto. Il Museo possiede anche la cassa nella quale è probabile fosse conservato per secoli il trittico, che è evidentemente un piccolo quadro d'altare da viaggio. È rivestito di pergamena nera con ornamenti che si avvicinano allo stile gotico. È da deplorare che sia vuoto lo spazio nel mezzo dove dovrebbe trovarsi lo stemma. Riguardo alla classificazione storica dell'opera, possiamo dire che la tecnica dei colori e l'esecuzione del paesaggio fanno subito pensare a Memling. Lo Sposalizio di Santa Caterina posseduto da Gatteau mostra evidentemente una stretta affinità. Oltre a ciò l'architettura conferma che il quadro fu eseguito sulla fine del secolo quindicesimo. Però la collocazione simmetrica degli Angeli ed i tipi delle teste ricordano piuttosto un pittore meno antico. Se fosse vero che il nome di Gherardo è nascostamente sul quadro ed incollato

Anche Ragusa in Dalmazia si vanta di possedere un'opera di Memling. Nella cattedrale di quella città si conserva infatti un quadro a sportelli grandemente stimato e venerato come un Palladio. È attribuito al nostro maestro, ed ha per soggetto l'Adorazione dei Re Magi. Il Bambino in grembo della Madonna riceve l'omaggio del Re più anziano, che col capo scoperto si inginocchia dinanzi a lui dopo aver deposto ai piedi del divino Infante lo scettro ed il vaso d'offerta. Il secondo Re con la corona sul capo alza il coperchio del vaso che egli vuole offrire. Sullo sportello destro è rappresentato il Re moro con il berretto e la sottoveste rossi, il manto bianco, ed è accompagnato da un uomo armato; su quello sinistro è figurato il donatore in veste purpurea e con una tonaca scura. Al di là delle arcate della tavola centrale si vede un paesaggio.[1]

Varie persone si divisero i frammenti d'un grande quadro d'altare proveniente dall'abbazia di Sant'Omero e dedicato a San Bertino. Due tavole, appartenenti al sig. Beaucousin di Parigi, formavano le parti superiori degli sportelli, le cui parti inferiori erano possedute dal re Guglielmo II d'Olanda. Le prime[2] rappresentano Angeli che cantano e San Bertino portato in cielo da alcuni di essi; le seconde ci danno espressa la vita del Santo in dieci tavole chiuse dentro archi, e cioè la sua nascita, la sua ordinazione sacerdotale, il pellegrinaggio, la fondazione del convento, i suoi miracoli e la sua morte. Le tavole possedute da Beau-

nella cassa, come asserisce un testimonio de' primi anni di questo secolo, allora verrebbe involontariamente sulla lingua il nome di Gherardo David. Fu fotografato dal Tagliarini.

[1] Ragusa, Cattedrale. Tavola 2,9 alt., 1,9 largh. Vedi Eitelberger, *Die mittelalt. Kunstdenkmäler Dalmatiens im Jahrbuch der österreichischen Centralcommission*, vol. V, pag. 274.

[2] Parigi, Beaucousin. Tavola 0,52 alt., 1,32 largh.

cousin sono dipinte da ambedue le parti, tuttavia si è smarrita quasi ogni traccia della pittura di una parte e anche quella conservata ha perduto alquanto della sua freschezza. Lo scorretto disegno e la maniera del colorito ci vietano di credere che siano lavoro di Memling. Egli fu o aiutato dai suoi scolari, oppure ne cedette a loro interamente l'esecuzione, e con ciò si spiegherebbe la diversità delle singole tavole. E poichè sappiamo che verso l'anno 1500 un certo « Dyrick » dipingeva in Sant' Omero, così può aver preso anch'egli parte all'opera di cui parliamo.[1]

I quadri seguenti conservati in varie Raccolte portano pure il nome di Memling e sono di minore importanza.

Museo di Dresda. Il ritratto del bastardo Antonio di Borgogna col motto: « Nul ne si frote » copia di quello che è a Staffordhouse. Per essere un originale di Memling il contorno è troppo duro e le tinte sono troppo dense e pesanti. Le pallide luci si scorgono riunite alle languide ombre per mezzo di toni rossastri bigi. L'opera appartiene a un artefice ch'ebbe dinanzi agli occhi la maniera di van Eyck e di Memling.[2]

Museo di Berlino. La Madonna col Bambino al petto, mezza figura con due terzi della grandezza naturale, completamente nello stile di Memling benchè eseguito con minor valentia di quella che potremmo pretendere dal maestro stesso: si crede perciò soltanto un quadro della sua scuola.[3]

Museo di Stoccarda. Batseba nel bagno. Fu molte

[1] De Laborde, op. cit. *Introd.*, pag. 15. Probabilmente il suo nome per esteso era Dierick van Berle. Lavorò della sua arte fino al 1530 nell'abbazia di San Bertino.

[2] Dresda, Museo, N. 1719. Tavola 0,49 alt., 0,39 largh.

[3] Berlino, Museo, N. 549 *A*.

volte mutato il nome dell'autore di questo quadro; finalmente Waagen lo attribuì a Memling, benchè è evidente che sia d'un tempo posteriore e derivi forse dalla scuola di Quintino Massys.[1]

Museo di Wiesbaden. L'Ave Maria. La designazione come opera di Memling è oltremodo arbitraria, e non è fondata nemmeno sulla menoma apparenza di verità.[2]

Alla Mostra in Monaco di antiche pitture (1869) se ne trovavano molte di privati, che almeno avevano qualche reminiscenza di Memling od erano di autori a lui vicini.

Lo Sposalizio di Maria[3] appartiene ad un pittore di Lovanio del tempo dopo Dierick Bouts; e così anche la mezza figura della Madonna che allatta il Bambino già conosciuta nella galleria Pourtalès.[4] Il ritratto di Filippo I di Spagna[5] fu ridipinto e reso moderno da un pittore del secolo sedicesimo.

Notiamo ancora le opere seguenti fuori della Germania.

Eremitaggio di Pietroburgo. San Luca in atto di dipingere la Madonna. Tanto la forma che l'esecuzione tecnica corrispondono alla figura del noto quadro di Monaco dipinto da Roger van der Weyden. Il San Luca si deve considerare come una copia, fatta in tempo remoto, dell'anzidetta figura.[6]

[1] Stoccarda, Museo, N. 398

[2] Wiesbaden, Museo, N. 9.

[3] Catalogo, N. 14. In possesso del prof. Sepp a Monaco. Tavola 0,79 alt., 0,41 largh.

[4] Catalogo, N. 53. In possesso del sig. Gontard a Francoforte. Tavola 0,31 alt., 0,22 largh.

[5] Catalogo, N. 23. In possesso del sig. Rauter a Monaco. Tavola 0,44 alt., 0,33 largh.

[6] Pietroburgo, Eremitaggio, N. 445. Tavola 0,92 alt., 0,56 largh. Proveniente dalla Raccolta del re Guglielmo II d'Olanda.

Museo d'Anversa. Il ritratto d'un vecchio canonico di San Norberto in bianca veste sacerdotale, e quello di un membro della famiglia Croy possono valere soltanto come quadri di scuola proveniente dallo studio di Roger van der Weyden,[1]

Hampton Court presso Londra. Busto d'un ignoto, freddo di tinte, ma eseguito accuratamente e con grande finezza. Prima tale opera era distinta col nome di Antonio Moor, ma ora si attribuisce più a ragione alla scuola di Memling.[2]

Galleria Nazionale di Londra. Il quadro con Madonna, molto danneggiato, proveniente dalla Raccolta Wallerstein, mostra certamente tracce della maniera di Memling. Invece l'altro ritratto, proveniente dalla stessa Raccolta, nonostante la sua vivacità ed il suo verismo non è eseguito con quel delicato sentimento dei colori che è proprio di Memling in altre opere. Anche la forma delle mani è troppo grossolana per essere lavoro di questo maestro.[3]

Londra, Raccolta Baring. Il San Girolamo che siede allo scrittoio rammenta l'opera che vide, nel 1529, l'Anonimo del Morelli in casa di Antonio Pasqualino a Venezia;[4] però fin d'allora tale opera non fu attribuita a Memling con sicurezza. Del resto è certo che il dipinto di quella Raccolta non è opera del nostro pittore.

Londra, Dudleyhouse. Busto d'uomo con lunghi capelli cadenti sulle spalle e col cappuccio nero. Passò

[1] Anversa, Museo, N.[i] 253 e 254. Tavola 0,39 alt., 0,23 largh., e 0,49 alt., 0,31 largh.

[2] Hampton Court, N. 299, eseguito dalla stessa mano che dipinse il Bastardo di Borgogna della Galleria di Dresda.

[3] Londra, Galleria Nazionale, N.[i] 709 e 710. Tavola 0,40 alt., 0,28 largh. e 0,34 alt., 0,27 largh. Questa Madonna fu registrata dapprima col nome di van Eyck; il ritratto viene ora attribuito a van der Goes.

[4] *Anonimo* del Morelli, pag. 74.

dapprima come opera di Holbein, ma appartiene alla scuola di Memling, alla quale del resto fa poco onore per il suo rigido atteggiamento, lo smorto colore della carnagione ed il cattivo disegno delle mani.

Greenhithe (Contea di Kent). Il rev. J. Fuller Russell possiede un piccolo dittico, con figure di grande finezza, rappresentante la Crocifissione da un lato e dall'altro Giovanna di Francia, genuflessa, sposa di Giovanni di Borbone. La donatrice è presentata da San Giovanni Battista e volge lo sguardo verso il cielo, dove si scorge la Madonna côl Bambino. Un Angelo tiene lo stemma della detta donatrice. L'opera fu attribuita a Memling, e molte teste della Crocifissione avvalorano quel giudizio. Nondimeno l'esecuzione generale fa piuttosto concludere che sia opera di uno scolaro anzichè del maestro stesso.

Non sappiamo invero qual relazione vi sia fra l'opera summentovata ed alcuni recenti acquisti della Galleria del Louvre, fra i quali la Madonna proveniente dalla Raccolta Germeau[1] ed il quadro della Risurrezione con Maria, gli Apostoli e San Sebastiano proveniente da quella del Vallardi.[2] Nè sappiamo con qual diritto fosse dato il nome di Memling alla Santa Veronica ch'era nella Raccolta del Principe Demidoff a San Donato presso Firenze, al San Cristoforo della Raccolta del Duca di Devonshire in Holkerhall, ed all'Adorazione dei re Magi del signor Brett a Londra. Prima di stabilire queste attribuzioni è necessario riservarsi un ulteriore e più preciso esame.[3]

[1] Vedi *Chronique des arts*, 1871, N.[i] 8 e 10. Il quadro fu acquistato nel 1868 per 12,100 franchi.

[2] Ora è attribuita a Bouts. Vedi *Mündler in der Zeitschrift f. b. K.*, vol. II, pag. 223, e *Journal des beaux arts*, 1861, pag. 11.

[3] Vedi Waagen, *Handbuch*, pag. 117.

L'Anonimo del Morelli ci ha trasmesso una notizia intorno all'operosità di Memling quale miniaturista.[1] Infatti anche « Juan Memelin » contribuì con pitture al già nominato Breviario del cardinal Grimani. Questa testimonianza appare incontestabile e toglie ogni probabilità di risultato a tutti i tentativi fatti per negare a Memling qualunque partecipazione al detto Breviario. Molte miniature tradiscono reminiscenze dello stile di Memling e furono evidentemente eseguite nel suo studio o dai suoi scolari; tuttavia è impossibile di separarne quelle miniature condotte dalla propria mano del maestro.[2]

[1] *Anonimo* del Morelli, pag. 75.

[2] Vedi Harzen in *Naumann's Archiv*, 1858, pag. 3, che voleva cancellare del tutto Memling, e E. Förster nei *Denkmäler deutscher Baukunst*, ecc., vol. XI, pag. 25, che divide le miniature in non meno di 16 gruppi e crede di poter spiccatamente separare l'opera di Memling da quella degli scolari.

CAPITOLO TERZO

GHERARDO DAVID ED ALTRI IMITATORI DEI VAN EYCK E DI MEMLING.

Chi credesse che lo studio degli antichi maestri neerlandesi sia già terminato, oppure chi dubitasse che dalla quantità di quadri anonimi vengano scelti ed ordinati tutti quelli che sono d'una medesima origine e che anzi in singoli casi vengano attribuiti ad un determinato pittore, può essere consolato ed in pari tempo ammaestrato dalla sorte toccata a Gherardo David. Fino a pochi anni fa si cercava invano nei libri di storia artistica perfino il suo nome, ed oggidì non solo ha acquistato grande riputazione e, per dir così, personalità nella scoperta delle vicende della sua vita, ma siamo in grado eziandio di determinare il carattere artistico di questo maestro recentemente guadagnato alla storia. Nondimeno, gli ultimi secoli hanno soprattutto la colpa d'aver dimenticato un pittore importante dell'antica scuola neerlandese, di guisa che le sue opere, come cose di cui non si conosca il proprietario, furono divise fra varii pittori cominciando da Giovanni van Eyck e da Memling fino a Gossaert. Tuttavia Gherardo David non era interamente scono-

sciuto agli antichi storici. Sanders [1] fa menzione di « Gerardus Davidis Veteraquensis » come maestro di Adriano Isenbrand di Bruge, e Carlo van Mander aveva almeno sentito parlare di un Gherardo di Brugge e riferisce che fu lodato da Pietro Poerbus come un « nytnemenden Schilder. » [2]

Sembra notevole anche un altro fatto che si può spiegare soltanto per una straordinaria coincidenza. Il nome di Geerrit van S. Jans in Haarlem, di cui si cercano invano le tracce, e che Carlo van Mander designa come scolaro di Alberto van Ouwater, ha tuttavia una sorprendente somiglianza nel suono con « Gherardt Jans fs. (filius) Davidt » van Ouwater, che nell'anno 1483 si recò a Brugge, e il 14 gennaio del 1484 dovette pagare la tassa imposta dalla Corporazione agli stranieri. [3] Questo Gherardt Jans van Ouwater è appunto il nostro Gherardo David, le cui opere furono conosciute ed ordinate molto prima che si conoscesse il suo nome.

Il suo stile corrisponde perfettamente alla designazione che fa van Mander della maniera artistica di Geerrit van S. Jans; i suoi quadri eseguiti finamente e nettamente, sono bene ordinati e chiari nell'espressione. Sarebbe difficile trovare un pittore dell'antica scuola fiamminga che riuscisse meglio di Gherardo nel dare chiarezza e forbitezza alle sue tavole, e che sapesse ottenere al pari di lui un insieme nell'impasto de' colori, scevro anche dal più piccolo risalto e dalla macchia più insignificante. Predilesse una disposizione

[1] Sanders, *Flandria illustrata*, vol. II, pag. 154.

[2] Vedi K. van Mander, pag. 205.

[3] Vedi Weale in *Beffroi*, vol. I, pag. 224 e vol. II, pag. 288, dove cita i documenti che primi fecero conoscere Gherardo David. Le opere appartenenti a quest'artista erano già state divise dalle molte, e classificate.

regolare, un verismo notevole ed un tono brillante della carnagione.

Le sue figure rivelano un'apatica tranquillità, sono di corte proporzioni e non del tutto sicure nei contorni. Un vero colorista avrebbe rinunziato a mettere nelle vesti tinte accese l'una vicino all'altra, come avrebbe certamente schivato tutto quanto può produrre contrarietà di colori. Malgrado ciò, non si può negare che il colorito ha un certo splendore ed una tal quale fulgidezza, e che il paesaggio da lui prediletto è trattato e dipinto con notevole intelligenza. Anche in quest' ultima parte Gherardo giustifica la lode che van Mander dà ad Alberto van Ouwater ed a Geerrit van S. Jans. A dir vero qualche volta contrasta troppo fortemente la fresca varietà di tinte del fondo a paesaggio con il pallore marmoreo della carnagione; ma è probabile che sia effetto della ulteriore perdita dello smalto, rendendo così le tavole di un tono più oscuro.

Ci manca ogni notizia intorno al maestro di Gherardo David; però le sue opere attestano che egli seguì le maniere di van Eyck e di Memling. Al tempo in cui il nostro pittore entrò nella Corporazione di S. Luca a Brugge, Memling era all'apogeo della sua gloria, e non è improbabile che fosse stimato il più abile maestro del suo luogo natio. Però anche le opere di Giovanni van Eyck vedevansi sempre in gran numero nelle chiese e nelle case private, e potevano esercitare sul giovane pittore di recente giunto in paese, una attrattiva simile a quella prodotta dai delicati e fini dipinti di Memling.

Gherardo David fu ben tosto chiamato a dignità e ad uffici nella sua Corporazione.

Fin dal 1488 fu eletto quarto « vinder », e negli

anni 1494 e 1498 primo « vinder. »[1] Nel 1496 sposò in Brugge Cornelia Croop, figlia d'un orefice, discendente da famiglia middelburghese, dalla quale ebbe una figlia chiamata Barbara.

La prima opera di cui siamo informati è quella eseguita per ordine del Consiglio di Brugge, nella quale Gherardo, c rtamente senza volerlo, palesò una tendenza politica. Giorni di grandi turbolenze correvano allora in Brugge, chè una sanguinosa sommossa contrassegnò il principio del governo absburghese. Quietata la sommossa e riconosciuto il dominio dell'Imperatore Massimiliano, la giustizia si rivolse contro molti membri del Consiglio, fra i quali i borgomastri Giovanni de Nieuwenhove e Giacomo de Dudzeele. Essi furono accusati di tradimento e di corruttele e puniti conseguentemente colla morte.

Nel 1488 i nuovi scabini fecero dipingere da Gherardo David un Giudizio universale, che doveva essere collocato nella sala del Consiglio quale ammaestramento per un equo giudicare e sentenziare.

Solamente nell'anno 1498 Gherardo recò a compimento l'opera anzidetta, poscia esaminata e trovata soddisfacente dagli arbitri che avevano eletti i rappresentanti della città e della Corporazione. Nell'archivio comunale di Brugge si conservano ancora il voto del detto quadro ed i pagamenti del prezzo stabilito.[2]

[1] *Vinder* fu il titolo dei sei impiegati della Corporazione, che occupavano una carica fra il Decano ed il Presidente e che, insieme ai medesimi, trattavano gli affari della detta Corporazione.

[2] Il prezzo ascese a 14 livr. 10 escalins de gros, che fu pagato in tre rate, cioè 4 livres all'ordinazione, 2 livres nel 1491, ed 8 livres e 10 escalins quando l'opera fu ultimata nel 1498. Gli aiuti di Gherardo ricevettero una mancia di 3 esc. e 4 den. de gros. Molti, e fra questi Weale, credono che il quadro ordinato dagli scabini per la sala del Consiglio non fosse il Giudizio universale, del quale non esiste alcuna traccia, ma si componesse invece di due tavole che si conser-

Sono nominati fra gli arbitri Giacomo Sprone, che teneva un grado più elevato nella Corporazione di San Luca, il pittore Joes de Smit, Giovanni de Corte e finalmente Giovanni des Trompes allora podestà di Ostenda e tesoriere di Brugge, uomo ragguardevole del Comune.

vano presentemente nell'Accademia (N. 24 e 25), e che rappresentano la sorte dell'ingiusto giudice Sisamnes. Non si può negare che il soggetto corrisponde alla summenzionata causa dell'ordinazione, e che si addice perfettamente ad un quadro di giustizia del genere di quelli che usavansi mettere nel Foro. Anche le misure (1 82 alt. — 1 59 largh.) sono straordinarie, e fanno supporre che le tavole di cui parliamo fossero collocate in un luogo più grande. Ma appunto tali maggiori dimensioni ci sorprendono nel miniaturista Gherardo David; ed è anche difficile il porre d'accordo il concetto generale dell'opera con quello abitualmente espresso da lui negli altri suoi lavori. Ad ogni modo è necessario ancora un esame più attento dell'opera prima d'attribuirla definitivamente al nostro pittore. Il soggetto del dipinto è il seguente.

Sulla prima tavola v'è Cambise, circondato da un magnifico seguito, che sentenzia il giudice corrotto. Il detto Cambise porta una veste di broccato turchino scuro coperta da un manto di velluto dello stesso colore ed ornato d'ermellino. Sul capo ha una corona foderata di rosso: le gambe sono ricoperte di stoffa bianca. Egli preme energicamente l'indice della mano destra sul pollice della sinistra, come per rafforzare la verità dell'accusa. Di fronte a lui sta ritto Sisamnes col capo scoperto e con aria di volto d'uomo avvilito. È vestito di rosso ed ha un manto nero: appoggia una mano sul banco del tribunale su cui è disteso uno scuro tappeto con la data 1498. La scena accade in un'aula aperta che fa capo ad una piazza chiusa da edifici. Innanzi ad uno di questi edifici evvi un uomo che consegna al giudice un sacco pieno di monete di argento.

La seconda tavola rappresenta l'esecuzione della sentenza. Sisamnes sta disteso sopra una tavola con mani e piedi legati; quattro carnefici sono intenti a scorticarlo. Cambise, circondato dalla sua corte, assiste al supplizio. Nel fondo, a sinistra, il pittore ha ripetuto l'aula del primo quadro e vi ha rappresentato il figlio di Sisamnes nell'esercizio delle sue funzioni giuridiche. Dinanzi a lui sta l'accusatore, che afferra la borsa dei danari e sembra che ripeta l'accusa di corruzione, questa volta però senza risultato. Sopra ambedue le tavole vi sono figurati sul dinanzi dei cani vaganti; sulla seconda v'è nel fondo una donna che contempla la scena da una finestra d'una casa: nella foresta dietro gli edifici riposa un cervo. Fu creduto per molto tempo che l'opera fosse stata eseguita dal pittore Antonio Claeyssens, morto nel secolo XVII.

È probabile che in quella occasione Giovanni des Trompes riconoscesse l'abilità del pittore. Infatti gli ordinò una grande tavola d'altare rappresentante il Battesimo di Gesù, la quale al presente adorna la Raccolta dell'Accademia di Brugge. [1]

Quando gli sportelli sono aperti scorgiamo, Gesù coperto solamente da un panno bianco ai fianchi, immerso fino alle ginocchia nell' acqua, con le mani giunte e con il capo leggermente piegato in atto di preghiera. Alla sua sinistra vi è il Battista inginocchiato sulla sponda elevata, che col cavo della mano versa acqua sulla testa del Redentore; a destra un Angelo, in ricca veste sacerdotale, tiene pronta la veste del battezzando. Il fondo è chiuso da ambo i lati da rupi e da grandi alberi, alla cui ombra Giovanni predica dinanzi ad una turba di popolo ed annunzia ai suoi condiscepoli la venuta del Messia. Nel mezzo del fondo s' innalza Gerusalemme e più lungi un paesaggio con molte colline. Nelle nubi è rappresentato Dio Padre nell' atto di benedire. Sullo sportello destro si vede Giovanni des Trompes col suo figliuolo Filippo sotto la protezione del giovane San Giovanni Evangelista, e sul sinistro la sua moglie Elisabetta van der Meersch con le quattro figlie di media grandezza e Santa Elisabetta regina d' Ungheria. Dietro ciascun gruppo si vedono dei fondi con paesaggio ripido e roccioso.

Si scorge che la parte esterna degli sportelli fu dipinta dopo l' interna. In essi vi è la Madonna che tiene in grembo il Bambino, il quale si piega e porge un grappolo d' uva alla seconda moglie di des Trom-

[1] Non è al certo comprovato da documenti che Gherardo David sia autore di quell'opera: ma osservandone lo stile e paragonandola con altre sicuramente eseguite da lui, si acquista la certezza che anche essa è opera della sua mano.

pes, Maddalena Cordier, che è figurata dal lato opposto con la sua figliuoletta e la sua protettrice Santa Maddalena. Sappiamo da memorie domestiche, che ancora si conservano,[1] che Giovanni des Trompes perdè la prima moglie nel 1502 e la seconda nel 1510; e poichè sul quadro la figliuola di quest' ultima è in età di circa cinque anni, possiamo per conseguenza conoscere il tempo, con bastante sicurezza, in cui la tavola d' altare fu terminata, cioè press' a poco verso l' anno 1507.

Ciò che più concorre nell' opera a fare impressione, è senza dubbio il magnifico paesaggio a tinte potenti. Il suo limpido chiarore fa apparire le figure sul dinanzi come di secondaria importanza e come se fossero destinate soltanto a far spiccare il paesaggio stesso e ad animarlo. Si dimenticano così anche i difetti delle figure; non risalta subito la loro aria fredda, il disegno difettoso e la rigidezza della composizione. È notevole nel paesaggio la mancanza del colore dell' aria, ciò che si deve probabilmente attribuire alla pulitura del quadro; in tutto il resto l' esecuzione è addirittura compita, e ciò si può asserire specialmente per le parti più vicine all' occhio.

I singoli alberi disegnati accuratamente fino al menomo particolare sono coloriti con vivacità senza detrimento dell' effetto generale dell' opera. Mostrano in genere fedelmente il carattere del fogliame e la forma, lasciando così l' artista a ciascun di loro la sua propria specie. I detti alberi e tutti gli oggetti che occupano la sponda si riflettono nell' acqua con grande verismo e con tinte giustamente calcolate.

Fa brutto contrasto al paesaggio il gruppo di Gesù

[1] Vedi *Beffroi*, vol. I, pag. 259-261, e 274-286.

col Battista e l'Angelo. Tale gruppo non solo è disarmonico nel colorito e debole nella composizione, ma è privo eziandio di gusto e difettoso nel disegno.

Esso esce fuori troppo bruscamente dagli oggetti che lo circondano ed ingombra il dinanzi. Gli accessori più distanti, al di dietro, fanno effetto meno spiacevole a cagione delle proporzioni più piccole: tuttavia anche in essi le figure, prese isolatamente, hanno forme tozze ed un'espressione abbastanza volgare. Memling, al quale si attribuì in passato questo quadro, non dette mai tinte così forti, nè usò in genere la maniera del colorito come si vede nel Battesimo di Gesù, vale a dire toni di carnagione giallastri tagliati bruscamente da mezze ombre bigie, che alla lor volta sono in modo reciso limitate da ombre scure. Anche i vivi contrasti delle tinte nelle vesti erano ignoti a Memling, e ricordano invece molto più la maniera della scuola di Leida.

La Madonna sulla parte esterna degli sportelli mostra il rigido e sforzatamente grazioso piegamento della testa, proprio di Roger van der Weyden. Ci sorprende di nuovo che il Bambino non è nudo, come quelli di Memling, ma in camicia secondo l'uso di Ugo van der Goes. L'impressione finale conferma la preponderanza della bellezza nel paesaggio, e ci si palesano in questo quadro del Battesimo di Gesù i germi della scuola di paesaggio che più tardi si svilupparono a Dinant. Non dubitiamo che i principali artisti di questa scuola, Patenier e de Bles, vadano debitori di molto agli esempi di Gherardo David.

Subito dopo la morte di Giovanni des Trompes, la tavola d'altare fu regalata alla chiesa di San Basilio a Brugge e là rimase fino al 1794. Da Parigi, dove era stata ingiustamente portata insieme con tanti tesori

d'arte del Belgio, ritornò nel 1815 a Brugge e fin d'allora trovò posto nella Raccolta dell'Accademia.[1]

La chiesa di San Basilio conserva ancora un trittico eseguito da Gherardo David che somiglia le composizioni simili di van der Weyden, e rappresenta la Deposizione dalla croce. Il centro del quadro è occupato dalla Vergine che s'inginocchia dinanzi al corpo morto del Figlio. Nicodemo nell'angolo destro sorregge Gesù avvolto in un bianco sudario, e anche Giovanni presta il suo aiuto fra Maria e il Salvatore.

Egli sostiene la Madonna per preservarla dal cadere, e tiene al tempo stesso alzato il braccio sinistro di Gesù. Maria Maddalena ed un portatore d'unguento compiono il gruppo. Sullo sportello destro sono dipinte due Sante e sul sinistro Giuseppe d'Arimatea e due discepoli. Il fondo è formato dal Monte Calvario, dalla città di Gerusalemme e (sullo sportello sinistro) da una foresta e da montagne. Le cose che maggiormente fermano la nostra attenzione sono i vivacissimi colori delle vesti e gli ornamenti di metallo dipinti con estrema accuratezza.[2]

Intorno a questo tempo le circostanze della vita di Gherardo continuavano ancora nella loro linea ascendente. L'anno 1501 la sua Corporazione lo elesse decano; nel 1508 fu ammesso nella Confraternita di *Notre Dame de l'arbre sec*, e poco dopo nella Corporazione dei

[1] Brugge, Accademia, N. 27, 28, 29, 30, 31. Tavola. Il quadro centrale misura 1 32 d'alt., 0 98 di largh.; gli sportelli hanno 1 32 d'alt., 0 43 di largh. Tutte le tavole sono molto guaste. Fu fotografata da Fierlandt. Vedi *Beffroi*, vol. I, pag. 966 e vol. II, pag. 294.

[2] Brugge S. Basilio, cappella del Prezioso Sangue. La tavola centrale misura 1 04 d'alt., 0 70 di largh. Le tavole sono chiuse ad archi.

In una ricevuta per pagamenti eseguiti il 30 luglio del 1675 per restauri del trittico, esso viene designato come opera di « maître Gérard de Bruges ». *Beffroi*, vol. I, pag. 231.

librai e degl' illuminatori. Nell' anno 1509 regalò un quadro d' altare alla chiesa delle Carmelitane del Sion a Brugge. Esso rappresenta la Vergine con Sante e Angeli. Quest' opera, dopo varie vicende, fu collocata nel Museo di Rouen, e la sua storia prova con tutta l' evidenza desiderabile, che fu eseguita da Gherardo David.

Il quadro anzidetto pervenne a Rouen dalla Galleria del Louvre, che nel 1803 divise fra i Musei di provincia tutte le opere sovrabbondanti e d' importanza apparentemente minore. La Galleria del Louvre lo aveva acquistato col nome di Memling da un esule rimpatriato, Miliotti, il quale a sua volta l'aveva comprato da un certo Berthels, che nel 1785 lo acquistò per cinquanta fiorini in un' asta di opere d'arte appartenenti a conventi soppressi. Si conserva ancora il catalogo dell' asta pubblica, nel quale vi è l' esatta descrizione del quadro di Rouen.[1] Appartenne fino a quel tempo alle Carmelitane di Brugge, ed in un inventario fatto nella detta città l'anno 1537 troviamo ancora notizie del quadro in discorso. Le indicazioni intorno al suo contenuto corrispondono così perfettamente colla pittura di Rouen che non può esservi il menomo dubbio sulla sua identità. L' inventario c' informa anche in modo certo del pittore dell'opera. Esso nomina come maestro « Gerard David, » che la dipinse nel 1509 allorchè Fra Isenbart de Bri era padre confessore del convento e Suor Elisabetta van der Ranneele ne era la priora. Una benefattrice della comu-

[1] La descrizione è questa: « N 3,991, J. Hemling. La Vierge et l'Enfant Jésus entourés d'Anges et de Saintes, tableau avec volets, dont l'un représente l'accouchement de la Vierge et l'autre sa mort. Le tableau du milieu est d'un fini précieux; les têtes sont de la plus grande délicatesse et dessinées avec la plus grande vérité. Bois, hauteur 3 pieds, 8 pouces; largeur 6 pieds, 7 pouces. Provient des Carmélites chaussées de Bruges. » Vedi *Beffroi*, vol. I, pag. 231 e 289.

nità religiosa, conosciuta in corte col nome di Pacquette, pagò la tavola sulla quale Gherardo dipinse il quadro.[1]

In mezzo alla tavola campeggia Maria col Bambino. Essa sta sopra una sedia coperta da arazzi; la veste ed il manto sono di colore azzurro. La prima è sciolta, guarnita di pelliccia e scollata, in modo da lasciar vedere la camicia. Il capo è ornato da una corona riccamente tempestata di zaffiri, rubini e perle; i suoi capelli biondo-scuri le cadono in leggeri ondeggiamenti fin sopra le spalle. Con la sinistra (la mano destra non è visibile) regge il Bambino che siede sul suo grembo, e con ambo le mani tiene un grappolo d'uva. Il divino Infante è ricoperto da una bianca camicina con sparato davanti. Da un lato della Madonna sta un Angelo in piedi con le ali spiegate ed in atto di suonare la ghironda; esso è vestito come un fanciullo di coro. Fra l'Angelo e la Madonna si vede la testa d'una Santa; a destra Santa Fausta con la sega, a sinistra Sant'Apollonia con la tenaglia, istrumenti del loro martirio. Il seguito della Madonna è disposto altrettanto simmetricamente quanto il gruppo centrale: esso è composto di quattro Sante da ciascun lato, e dietro a loro spiccano nel fondo verde-scuro le figure del pittore e di sua moglie. La Santa presso all'Angelo che suona non è contraddistinta da alcun emblema. Vicino a lei siede Sant'Agnese con l'agnello, in abito verde guarnito di pelliccia e con il capo coperto da un ricco ornamento ricamato in oro. Molto sul dinanzi scorgiamo Santa Caterina a cui il pittore dà le caratteristiche d'una principessa colla

[1] *Beffroi*, vol. II, pag. 289. Dall'inventario scritto in lingua fiamminga risulta anche evidente che gli sportelli furono aggiunti come supplemento. Essi furono dipinti non prima del 1586 e perciò non da Gherardo David.

sua preziosa veste di broccato guarnito di ermellino, con la corona e la collana. Un poco più indietro, in un angolo del quadro, v' è Santa Dorotea col cestellino di rose. Sulla sua veste bruno-scura porta un manto azzurro chiaro; la sua fronte è ornata da un diadema composto di tre file di perle. Al disopra di Santa Dorotea campeggia la mezza figura del pittore, sulla fronte del quale cade un riccio di capelli.

Notiamo un simile aggruppamento dall'altra parte del quadro. Alla figura posta nell'angolo di Santa Dorotea e parimenti un poco all'indietro corrisponde, da questa parte, Santa Lucia in veste di broccato rosso scuro e con una cuffia di color violaceo cupo e ricamata d'oro. Sul dinanzi siede Santa Barbara in atto, come Santa Caterina che le sta dirimpetto, di leggere un libro. Il vestiario di Santa Barbara segue molto spiccatamente la moda del tempo; così ad esempio le maniche sono di colore diverso dell'abito e perfino doppie. È anche caratteristico che l'emblema della Santa, la torre, si vede sulla corona che porta in capo, dove campeggia quale ornamento nel più ricco lavoro d'oreficeria. Vicino a lei siede Santa Godeliva, riconoscibile dalla sciarpa con la quale fu strangolata, e nel fondo Santa Cecilia, vista soltanto per metà. La prima ha una veste rosso-giallastra, la seconda violetto-scura. Fra Santa Barbara e Santa Lucia notiamo la mezza figura d'una donna (che si suppone essere la sposa del pittore) in veste nera e con un ampio velo bianco.[1]

Se la disposizione regolare ricorda i modelli di Memling, come ad esempio lo Sposalizio di Santa Caterina, d'altra parte però la tecnica, le forme, e

[1] Rouen, Museo, N. 301, tavola 1 20 alt., 2 13 largh. Förster (*Denkmale*, vol. XII) ne dà una incisione; Weale (*Gaz. d. b. a.* XX, pag. 549) dà un' intaglio in legno.

l'espressione corrispondono perfettamente al Battesimo di Gesù a Brugge. Anche qui le singole figure sono collocate semplicemente l'una accanto all'altra senza curarsi molto della prospettiva aerea, e con lieve cangiamento del tipo e dell'espressione delle teste. Il pericolo che così facilmente corrono gl'imitatori, vale a dire di esagerare i loro modelli e di non saperli considerare indipendentemente per fonderli in un tutto omogeneo, non fu potuto sfuggire nemmeno da Gherardo David. Nella sua opera infatti scorgiamo contrarietà non conciliabili nella scelta delle proporzioni e nell'accordo delle tinte. La figura della Madonna è sottile e leggiadra, la sua testa è circoscritta da un ovale grazioso; altre figure invece sembrano tozze con teste rotondette e troppo pesanti. Le tinte della carnagione sono ora smorte ed ora vivaci, i contorni duri e rigidi, il panneggiato è rotto e crudo, ed il disegno delle membra non mostra alcuno studio particolare della natura. I bruschi contrasti dei colori delle vesti, la densità con cui sono dati, difetti già veduti nel Battesimo di Gesù, si ripetono anche nella tavola d'altare di Rouen.

Nella Raccolta del principe Hohenzollern a Sigmaringen si trovano due tavole rappresentanti la Vergine e l'Angelo dell'Annunziazione. Esse furono evidentemente eseguite dalla stessa mano del quadro di Rouen e sono diligentemente finite, benchè con una certa freddezza di sentimento.[1] Inoltre è anche della stessa mano una pittura posseduta dal conte Arco-Valley a Monaco e di cui non è interamente facile fare la giusta classificazione. Essa rappresenta la Madonna in un prato e lo Sposalizio del Bambino Gesù con Santa Ca-

[1] Sigmaringen, Museo del principe Hohenzollern, N. 2 e 4 Tavola 0 76 alt., 0 61 largh.

terina alla presenza di molte Sante. Però a dir vero il soggetto principale è il paesaggio, nel quale il pittore riproduce impressioni di campagne olandesi. Riconosciamo altrettanto bene il pennello di Gherardo nel colorito cupo e freddo del paesaggio summentovato, quanto nelle mani delicate e sottili e nelle fini linee de' contorni sul quadro dell'Annunziazione.[1]

Nel Museo di Berlino si trova inoltre un quadro fatto nella maniera di David e della sua scuola. Esso è diligentemente eseguito con colori chiari e quasi accesi, e rappresenta Gesù crocifisso intorno al quale piangono le due Marie, la Maddalena e l'Evangelista. Il colore bigio cenere del cielo, su cui scorrono nubi vaporose, l'azzurro chiaro dei colli distanti si converte, mediante i toni bigi del mezzo, nel freddo verde del dinanzi, mostrando così nuovamente ai nostri sguardi la speciale maniera artistica del maestro. Sono anche sue caratteristiche le tinte della carnagione forbite come smalto, l'immediata vicinanza del rosso porpora e del giallo o verde, del rosso e violetto nelle vesti, le proporzioni tozze, le teste grandi e larghe. Sebbene in complesso vi siano in quest'opera più aria, armonia, ed una maggior delicatezza di tocco che nel Battesimo di Gesù a Brugge, nondimeno la figura di Cristo è una copia di quello dipinto nel quadro anzidetto, ed ha la stessa magrezza esagerata, la medesima mitezza di espressione.[2]

A quest'opera possono ancora aggiungersi alcune altre, che più o meno giustamente si attribuirono a Gherardo David ed in parte risalgono fino al se-

[1] Monaco, conte Arco-Valley, tavola 0 78 alt. 0 59 largh. Fu posta in catalogo sotto il N. 21 nell'Esposizione di quadri antichi fatta in Monaco nel 1869.

[2] Berlino, Museo, N. 573. Tavola 4 7 alt., 3 3 largh. Essa è centinata in alto; pervenne dalla Raccolta Solly.

colo sedicesimo. Un quadro della Nascita di Gesù nel Museo di Madrid riceve un'apparenza teatrale dalle due figure, quasi simili al vero, che tirano una cortina dietro la quale avviene l'azione principale. Il Bambino con un fiore in mano giace nudo sopra poca paglia ed è adorato dalla Madonna, da molti Angeli e da due pastori. Alla porta della capanna si affolla la gente; San Giuseppe sta a destra in faccia al bue ed all'asino. Le teste maschili non mostrano nè profondo sentimento nè espressione nobile; le due figure che tengono la cortina mostrano lineamenti in particolar modo grossolani; nel Bambino si nota la mancanza di vita e ciò anche considerando la maniera dei pittori neerlandesi. Quelle che maggiormente ricordano Gherardo David sono le figure nel fondo di paesaggio, le quali sembrano quasi copiate dal Battesimo di Gesù: v'è eziandio una grande affinità nel modo di dare le tinte.

Nondimeno vi mancano colori gai ed accesi messi l'uno presso all'altro, come notammo nel quadro d'altare di Brugge, ed osserviamo invece una certa insipidezza prodotta dal pallore delle ombre e dall'eccesso delle tinte neutrali rossastre e bigie. [1]

Un' Adorazione dei Magi nella Pinacoteca di Monaco è affine in molte parti all'opera di Madrid ed anche della stessa importanza. La detta Adorazione è abbondante di figure. Sotto la tettoia d'una casa mezzo rovinata e quasi coperta a guisa di pergolato da alberi e da altre piante, riposa la Madonna col Bambino. Alla loro destra v'è San Giuseppe che tiene in mano un' offerta ricevuta; a sinistra rendono omaggio i Re inginocchiati col loro seguito di schiavi bianchi e neri. Un uomo con faccia molto rossa sta alla finestra e

[1] Madrid, Museo di Santa Trinidad. È registrato come lavoro di Luca di Leida e danneggiato fortemente dalla ripulitura.

guarda sogghignando la scena. Anche qui scorgiamo i contorni rigidi, le proporzioni corte, le svariate tinte delle vesti con denso impasto di esse. I toni della carnagione variano secondo il sesso e l'età da un bianco pallido ad un rosso più forte. In tutto il quadro prevale una tinta rossastra, sotto la quale si notano tracce d'una dipintura bigia. La Madonna ed il Bambino occupano relativamente le stesse posizioni come nel quadro di Madrid e vi troviamo accessori simili, e vediamo come si ripetono in ambedue le opere le case acuminate, gli animali ed i covoni. [1]

Il Museo di Berlino possiede un'antica copia del detto quadro di Monaco, che fu per l'addietro attribuito a Giovanni van Eyck ed ora va sotto il nome di Gherardo Horenbaut. [2] Il Museo di Bruxelles ne ha una specie di replica, nella quale la Vergine, seduta da un lato, riceve le offerte d'un Re, mentre il Bambino porge la mano ad un altro per farsela baciare. Innanzi ad un arco, dietro la Madonna, sta seduto San Giuseppe; presso a lui stanno ammassati dei covoni e il bue e l'asino legati. La parte destra del quadro è occupata dal seguito dei tre Re, da cavalieri e pedoni; il fondo di paesaggio è animato dagli accessori consueti. Si vede altrettanto chiaramente che questo fondo è simile a quello della Crocifissione in Berlino, come il gruppo della Madonna, e del Re ginocchioni è copiato dall'Adorazione dei Magi a Monaco; laonde la tavola di Bruxelles sembra, per dir così, composta di frammenti di altre opere ora disperse; però le sorpassa tutte sotto

[1] Monaco, Pinacoteca, sala N. 15. Tavola 3 10 alt., 5 1 3 largh. Fu acquistata nel 1816 dal conte Rechberg. Vedi più indietro.

Nel Breviario del cardinal Grimani (miniatura 32) vediamo ricopiato in piccolo, quasi fedelmente, il quadro di cui parliamo.

[2] Berlino, Museo, N. 546. Tavola 3 alt., 3 largh., proveniente dalla Raccolta Solly.

il rapporto tecnico, e deve esser certamente riguardata come opera originale. Le figure sono a dir vero alquanto rigide e diritte, ma non mancano di naturalezza; il colorito, di forte impasto e cangiante dal grigio al rossastro, sfida il paragone di quello di Memling e di van Eyck; le pieghe delle vesti non mostrano spezzature troppo brusche.[1]

Il Museo di Madrid conserva, oltre la Natività di Gesù, anche un quadro con Madonna, che nell'ultimo tempo, dopo vari cambiamenti di nome, viene attribuito con molta più ragione alla maniera di Gherardo David.

La Vergine, in mezza figura, guarda fuori da una cornice gotica e tiene in braccio il Bambino in parte avvolto da un panno bianco. Egli si diverte con un rosario che gli pende dal collo. L'atteggiamento del Bambino è più rigido di quello che si vede nella parte esterna dello sportello col Battesimo di Gesù a Brugge, ma il capo ed il corpo sono disegnati in simili proporzioni. Il divino Fanciullo guarda davanti a sè, mentre la Madonna in veste molto scura, e con un'espressione soavemente timida, abbassa gli occhi. Sulla parte della cornice che serve da davanzale, vediamo un vaso di fiori ed un libro aperto; il chiaro fondo è formato da un paesaggio riccamente animato che si perde in distanza nelle montagne azzurre. Si lodano in questo quadro le tinte dolci e cariche, la fine forbitezza, lo splendore per dir così vellutato del colorito, come pure se ne fanno risaltare le corte proporzioni.[2]

Riconosciamo la stessa mano in un quadro con Madonna a Parigi, che sotto il nome di Memling

[1] Bruxelles, Museo, N. 631. Tavola 0 84 alt., 0 68 largh.

[2] Madrid, Museo del Prado, N. 420. Tavola. Vedi Waagen, *Zahn's Jahrbücher*, vol. I, pag. 49, e Lücke, ivi, vol. V, pag. 225. Fu fotografata dal Laurent.

fu esposto nel 1874 a benefizio degli Alsaziani nel palazzo Borbone. La Vergine si distingue per il bell'ovale della testa coperta da un sottil velo; i lunghi capelli che le cadono giù fluttuanti sono sciolti sotto il velo suddetto. Tiene il Bambino in grembo e si accinge a nutrirlo con quanto si trova in una scodella che le sta dinanzi. Mentre essa alza il cucchiaio dalla scodella, il Bambino, tenendo un altro cucchiaio nelle sue mani, aspetta con risolutezza ed impazienza d'essere imboccato. Egli è vestito di una camicia bianca con uno sparato sul dinanzi, ed è copia di quello dipinto nel quadro di Madrid. Sulla tavola, presso alla scodella, si vede un pomo in un piatto, e sopra un'asse dietro alla Madonna vi sono un boccale di metallo ed un vaso di fiori, mentre nell'angolo destro, su una tavola sotto la finestra, si vedono un paniere ed un libro. Al di là della finestra, che è un semplice foro nella cornice, lo sguardo spazia all'aperto e vediamo una piazza erbosa intersecata da sentieri dietro porte, mura, case con tetto acuminato, e in maggior distanza una folta selva. Non sembra molto sviluppata la prospettiva aerea. [1]

Fra i recenti acquisti del Museo Städel in Francoforte si trova un'Annunziazione che si suppone parimenti eseguita da Gherardo David. Maria, tenendo le mani giunte sul petto, sta inginocchiata dinanzi al suo letto; un libro aperto si vede presso a lei sul pavimento. Ella ha rivolto lo sguardo verso l'Angelo, che entra nella stanza dalla parte sinistra tenendo uno stelo di gigli nella mano ed accennando con la destra in alto. La colomba aleggia al disopra della Vergine. Nel fondo vi sono un armadio ed una panca con due guanciali. [2]

[1] Parigi, di proprietà privata. Il dipinto fu fotografato da Braun, N. 241 della Raccolta.

[2] Francoforte, Museo Städel. Tavola 0 41 alt., 0 32 largh.. Ac-

Come è sempre solito accadere, una grande scoperta ne trascina dietro dieci più piccole, che non si sarebbero mai fatte senza la prima, ma che si succedono rapidamente una volta mostrata la via: così furono anche trovate in modo sorprendente numerose tracce dell'operosità di Gherardo David non appena fu accertata la sua personalità artistica. Il punto di partenza però è sempre la tavola in Rouen, che sotto tutti i rapporti siamo sicuri essere opera del nostro artista.

La Madonna, che occupa il centro della pittura di Rouen, è ripetuta con tanta precisione e fedeltà sopra un trittico, che si trova nel Palazzo municipale di Genova, da non lasciare alcun dubbio intorno alla stessa origine delle due opere. La Vergine campeggia in una nicchia gotica con cortina verde tirata in parte da un lato. I capelli sciolti le cadono ondeggianti fino sopra le spalle; sulla veste turchino-scura, guarnita di pelliccia, è gettato anche un ampio manto del medesimo colore, che nelle pieghe è completamente simile a quello della Madonna di Rouen. Ella è immota, solenne, sta tutta diritta col corpo, ha gli occhi abbassati e tiene in grembo il Bambino, il quale è coperto da una camicina bianca e, come nella tavola di Rouen, stacca dei chicchi da un grappolo d'uva. Sullo sportello destro è figurato San Girolamo in veste cardinalizia ed in atto di leggere un libro. Nella sinistra tiene un bastone riccamente ornato ed avente alla sommità una magnifica croce; ai suoi piedi riposa un leone. Sull'altro sportello è rappresentato Sant' Antonio da Padova in età

quistata in Francoforte nel 1874 per l. 40 fiorini all'asta della Raccolta di Giorgio Finger, Consigliere. Era in possesso del perito negoziante d'oggetti d'arte parigino, George, come ci venne riferito dalla cortesia del sig. Ispettore Malss a Francoforte. Vedi W. Schmidt in *Dioskuren*, 1875, N. 27.

giovanile; tiene il pastorale nella sinistra ed un libro chiuso nella destra. Dietro ambedue i Santi è disteso un arazzo tessuto a vari colori. [1]

I Santi Girolamo ed Antonio si vedono ripetuti sopra un trittico posseduto dall'Artaria a Vienna, laonde viene confermata l'origine di quest'opera.

La tavola centrale è occupata da San Michele quale debellatore dell' inferno. Avvolto in un ampio manto rosso ed armato della croce e dello scudo, respinge nell' inferno una legione di demoni; è aiutato da piccoli Angeli che sostengono in cielo la stessa lotta. Sugli sportelli sono rappresentati San Girolamo col bastone sormontato dalla croce e con il leone, e Sant' Antonio da Padova, parimenti colla croce e con un libro, sul quale è dipinto il Bambino Gesù inginocchiato. San Girolamo specialmente mostra la più stretta analogia colla stessa figura nel quadro di Genova. Le parti esterne degli sportelli mostrano (sono donatori o santi?) un cavaliere con l'usbergo, l'arco e le frecce da una parte, e dall'altra una donna con un giovinetto che tiene tre chiodi nella sinistra. Queste due ultime figure sono inferiori, per ciò che riguarda l'esecuzione tecnica, a quelle delle parti interne. [2]

Anche nelle Raccolte inglesi non raramente c' imbattiamo in quadri che mostrano evidente l'influenza di Gherardo David. Come il più importante di essi può ben essere nominato l'Albero genealogico di Jesse, da ultimo in possesso di Mr. J. D. Gardner in Londra.

[1] Förster, *Denkmale deutscher Baukunst, Bildnerei, Malerei*, vol. XI, sez. *Pittura*, pag. 21. Si suppone che il quadro fosse in una chiesa poco distante da Genova, di patronato della famiglia Doria. Copia del medesimo ivi. Le misure sono: tavola centrale 5 2 alt., 2 11 largh.; degli sportelli 5 2 alt., 2 1 largh.

[2] Vienna, Artaria. Tavola 2 3 alt., 9 largh. Förster, *Denkmale*, ecc., vol. XII, sez. *Pittura*, pag. 5, con copie. Vedi Waagen, *Handbuch*, pag. 140.

Secondo l'usanza medioevale, la genealogia di Gesù viene simbolizzata mediante un magnifico albero, i cui rami s' intrecciano in modo vario ed artifizioso e sono distribuiti con regolarità terminando con rose differentemente colorate, dalle quali sorgono le mezze figure degli antenati di Gesù. L'albero di Jesse cresce dietro un banco di pietra, posto in alto, che serve di sedile a Sant'Anna, l'avola di Gesù. Essa legge un libro e tocca con la mano destra la Madonna che riposa sopra un tappeto tessuto a vari colori, tenendo il Bambino fra le sue braccia.

A destra ed a sinistra del gruppo stanno i donatori inginocchiati e con le mani giunte in atto di preghiera. Sono vestiti di nero; l'uno ha i capelli scuri ed il naso aquilino, l'altro è biondo ed ha una carnagione chiara. Aronne e David sono i loro patroni: il primo porta una veste scura guarnita d'ermellino sopra una tunica ricamata, e tiene in mano un bastone bianco; l'altro ha un manto verde-chiaro e suona l'arpa. Il resto delle vesti di quest'ultimo mostra varii colori e ricchi ricami; le gambe sono coperte da calzari gialli.

Il detto quadro ci rivela che l' artista impastò tinte anche più accese dell'ordinario, e che fu propenso a mostrare una maggior varietà di colori. In quanto agli antenati di Gesù, che sorgono dalle rose in variatissimi atteggiamenti, se ne possono riconoscere ben pochi dai loro simboli, poichè il tempo ha cancellato nella maggior parte di essi le iscrizioni su fondo dorato che indicavano il loro nome. Alcuni di essi guardano in giù sul gruppo di Sant'Anna e di Maria; altri rivolgono il loro sguardo bramoso ed entusiasmato verso l'alto, dove è un altro gruppo che fa corona all'intero quadro e rappresenta la Vergine col

Bambino. Essa riceve graziosamente un libro da un vegliardo, mentre Dio Padre colla tiaria sul capo ed il globo in mano contempla la scena con tranquilla dignità. [1]

L'accuratezza, la paziente diligenza dell'esecuzione richiamano alla memoria le abitudini del miniaturista, che non si stanca d'adoperare tutte le sue forze nel riprodurre ornamenti ed arabeschi. Anche nelle Raccolte di miniature in Inghilterra se ne incontrano alcune affini alla maniera artistica dell'Albero genealogico di Jesse, come ad esempio un Battesimo di Gesù, che un tempo possedeva Mr. Farrer e numerosi fogli del messale nella celebre Raccolta di Weld Blundell in Ince Hall. Nel detto quadro dell'Albero genealogico di Jesse si scorgono parimenti caratteristiche analoghe alle opere autentiche di Gherardo David, quali il Battesimo di Gesù a Brugge ed il quadro d'altare a Rouen; però vi si veggono altresì difetti simili. In quest'opera al pari che in quelle c'imbattiamo in tracce d'un gusto più grossolano, d'un disegno sviluppato; vediamo figure tozze, di poco bell'aspetto con mani e piedi di brutta forma, con i contorni duri ed un panneggiamento rozzo ed angoloso. Anche per ciò che riguarda le tinte, possiamo dire che sono date qui pure con un forte impasto. La Madonna è dipinta secondo il tipo delle opere di van der Weyden, e cioè ha il mento stretto, il collo sottile e le spalle cadenti. Il Bambino al contrario sembra fatto più nella maniera di Memling, come pure il Padre Eterno di cui conosciamo i lineamenti fin da quando parlammo dello scrigno di Sant'Orsola eseguito da Memling. Aronne e David rammentano la tecnica del quadro d'altare di Rouen e mostrano, oltre

[1] Londra, J. D. Gardner. Misura ignota; era prima nella Raccolta di sir Culling Eardley in Erith.

le giunture delle dita fortemente sviluppate e le gonfie pieghe (che fanno piuttosto nascondere che scoprire le forme di sotto), anche un forte impasto ed un'apparenza vitrea dei colori.

La disposizione dell'albero con le sue numerose ramificazioni sembra essere in sommo grado d'inciampo allo sviluppo della composizione; nondimeno l'impressione generale non è in verun modo spiacevole. Mediante il cangiamento nelle pose delle mezze figure, l'artista ha felicemente schivato l'uniformità; oltre a ciò ne deriva una certa armonia, malgrado che impiegasse ricchi colori perfino di second'ordine. Ogni figura risalta evidentemente mediante le rose, il colorito delle quali completa in modo magistrale quello delle vesti. I toni della carnagione, alquanto insipidi e di poco rilievo, sono pallidi e freddi e si convertono in ombre rosee come si usava nelle miniature.

È certo che Gherardo ebbe parte nelle singole opere summentovate, e possiamo ammettere questo fatto con tanta più sicurezza in quanto che lavorò e passò quarant'anni della sua vita a Brugge. Egli morì il 13 agosto del 1523, fu sepolto sotto il campanile nella chiesa di Notre Dame e lasciò la vedova che si rimaritò nel 1529 emigrando da Brugge. [1] Un ricordo delle opere di David e della sua scuola, che imitò van Eyck e Memling, si trova anche in una più lunga serie di quadri sparsi in diverse Raccolte, e registrati sotto diversi nomi più o meno probabili. Finora non si è potuto d' alcuno di tali quadri asserire con certezza chi ne fu l' autore. [2]

[1] *Beffroi*, vol I, pag. 225.

[2] Weale (*Gazette des beaux arts*, vol. XXI, pag. 494) fa anche menzione delle seguenti opere di Gherardo David: Mr. White, negoziante d'oggetti d'arte a Londra, possiede lo sportello d'un quadro d'altare che si trovava dapprima nella chiesa di San Donaziano a Brugge.

Il quadro delle nozze di Cana nel Louvre mostra una lontana somiglianza con la Madonna di Rouen: esso stava tempo fa esposto nella cappella del Prezioso Sangue nella chiesa di San Basilio a Brugge. Sotto un colonnato vi è la tavola delle nozze apparecchiata; il fondo rappresenta un arazzo.

Nel mezzo siede la novella sposa, in veste rossa e riccamente ornata di gioielli, sua madre e numerosi ospiti. Gesù, fra due donne, occupa l'estremità della tavola. Sul dinanzi si vedono uno scalco, una fantesca che riempie una bottiglia con una grande brocca, ed un servo, vestito di rosso, con una coppa d'argento in mano. A sinistra ed a destra vi sono inginocchiati anche il donatore con veste della Confraternita del Prezioso Sangue, il suo figlio e la donatrice. Dal di fuori un Domenicano, simile al donatore nei lineamenti, guarda fra le colonne la scena. [1]

Nel Museo d'Anversa trovansi due tavole distinte con le lettere C. H. e con la data 1499, dalla quale si argomentò che Memling fosse vissuto fino a quell'anno, e ciò prima che si conoscesse la vera data della sua

Il donatore, Bernardino Salviati, figlio illegittimo d'un ricco mercante fiorentino e canonico della chiesa, sta ginocchioni in mezzo a tre Santi: Donaziano, Bernardino ed uno ignoto vestito da vescovo. Il fondo è un paesaggio roccioso con un castello ed una catena di montagne all'orizzonte. Il quadro (tavola 1 02 alt., 0 93 largh.) apparteneva dapprima a Tommaso Barrett nel priorato di Lee-Kent, che lo aveva acquistato nel 1792 (in Fiandra?). Nella bella Raccolta del barone Oppenheim a Colonia si conserva (tavola 1 02 alt., 0 84 largh.) parimenti un'opera che Weale attribuisce a David. È una Madonna col Bambino che sta sopra un rialto di terra erboso; ha il manto rosso ornato di perle e di gioielli.

Ai suoi piedi v'è un vero arazzo fiorito, formato da bocche di leone, margheritine e viole mammole. Ha per fondo un paesaggio oltremodo ricco ed eseguito con molta finezza.

[1] Parigi, Louvre, N. 596. Tavola 0 96 alt., 1 28 largh. Altezza delle figure 0 60.

morte. Le dette tavole formano un dittico e l'una rappresenta in un atrio gotico la Madonna col Bambino, due Angeli, e da un lato un abate in atto di preghiera; l'altra il Redentore sul globo terrestre adorato da un Benedettino in ginocchio. L'atteggiamento rigido e privo di naturalezza di Gesù, il ciuffo di capelli sulla sua fronte, il duro ondeggiamento delle vesti, il colore smorto ed insignificante, che non ha nè la delicatezza e chiarezza di Memling, nè la forza e la severità di van Eyck, attestano contro la supposizione anteriore, e fanno ritenere come autore delle tavole un artista del tutto diverso da Memling e che sapeva eseguire i suoi quadri solamente in modo uniforme e meccanico. [1]

Una pretesa opera di Memling, esistente nella Raccolta, da lungo tempo dispersa, del poeta Rogers, e rappresentante, in una piccola miniatura, la Vergine col Bambino, è evidentemente della stessa mano del dittico d'Anversa; però è dipinta con maggior finezza ed a colori bene impastati e di molto corpo. [2]

Si può asserire la stessa cosa di due tavole nella Galleria del Belvedere: Santa Caterina e la Madonna, che furono attribuite a Uberto e Giovanni van Eyck, delle quali facemmo menzione nell'enumerare i quadri apocrifi di questi maestri. [3]

Nella stessa Galleria si vedono su una tavola due piccole teste, d'un uomo e d'una donna, con aspetto del tutto diverso. Esse hanno un'aria molto naturale, un disegno sicuro, un colore potente e di forte impasto. Benchè siano più nella maniera di van Eyck

[1] Anversa, Museo, N. 517 e 518. Tavola. Ciascuna delle quattro tavole 031 alt. 0 15 largh. pervennero da un'Abbazia presso Brugge e dalla Raccolta Ertborn.

[2] Tavola, circa 6 alt., 4 largh. È attribuita dal Passavant (*Kunstreise*, pag. 9) a Memling.

[3] Vedi indietro a pag. 81 e a pag. 189.

che in quella di Memling, tuttavia mostrano segni che indicano un artista molto più recente.[1]

Nel 1854 il negoziante d'oggetti d'arte Christie a Londra mise all'asta, con parecchi quadri appartenenti a G. D. Gardner, un trittico proveniente da un convento spagnuolo. La tavola centrale rappresentava la Nascita di Gesù; sugli sportelli erano l'Adorazione dei Magi e la Presentazione al Tempio. Sulle parti esterne si vedeva la Cacciata dal Paradiso terrestre, ed al disotto erano figurati San Giovanni e Santa Caterina. Introdotta sotto il nome di Memling, l'opera palesava interamente la stessa origine del quadro colla Nascita di Gesù nel Museo di Digione, nella quale ultima opera si riconosce il modo di dipingere d'un contemporaneo di Memling che visse alla fine del secolo. Le tinte della carnagione sono bigie e fosche nell'ombra, fortemente rosse nella luce. Manca il chiaroscuro e la naturalezza nelle pose e nei lineamenti delle figure rappresentate; peggiore di tutte è il Bambino per il difettoso svilippo delle forme e la faccia sgradevole.[2]

È opera pure di un pittore di second'ordine il quadro esistente nella Raccolta Labouchère a Stoke Park, che ha per soggetto la Visione d'un vescovo. Sul dinanzi, a destra, il vescovo dorme in ginocchio ed ha il capo appoggiato sopra un libro, nel mentre che lo veglia il suo patrono con la mitra ed il pastorale. I tipi, gli atteggiamenti ed il panneggiato additano la scuola di van der Weyden e non quella di van Eyck. Il colorito ricorda l'antica e poco franca maniera dei primi maestri neerlandesi, dalla quale perfino Roger non potè mai liberarsi completamente; tuttavia il

[1] Tavola 7 1/4 alt., 5 1/2 largh.
[2] Digione, Museo, N. 239. Tavola 0 87 alt., 0 70 largh.

detto colorito non ha nulla di comune con la tecnica di van Eyck. L'opera mostra grandi ineguaglianze, come spesso si veggono negli scolari ed imitatori di van der Weyden.

Un piccolo quadro d'altare portatile di cui si servì, a detta di alcuni, Carlo il Temerario, e che si trovava ultimamente nella Galleria del re Guglielmo II d'Olanda, è una copia mista dei quadri di Roger e di Memling. La tavola centrale ha l'Adorazione dei Magi, negli sportelli sono Santi e Sante in atto di pregare. Sulla parte esterna si vedono i Santi Antonio e Cristoforo dipinti d'un solo colore [1]

Ai quadri suddetti si può unire la descrizione di un'altra serie di essi nel Palazzo del Principe a Madrid. Sopra quindici tavolette è rappresentata la Passione di Cristo, che mostra a prima vista reminiscenze di Memling. Una delle tavole ripete esattamente un episodio del quadro di Memling nel Louvre, il Battesimo di Gesù; sulle altre tavole vediamo copiate figure dello scrigno di Sant'Orsola, come ad esempio i soldati in splendente armatura, nella quale si riflettono gli oggetti circostanti. Se questi quadretti imitano la maniera di Memling anche nel costume ed in varie cose superficiali, sono però ben lungi dall'avere il suo colorito. Le tinte date uniformemente e con densità, sono chiare di tono ed accurate nei particolari. Alcune teste rivelano lo studio di Giovanni van Eyck, la cui fermezza di mano è quasi raggiunta da questo fortunato pittore. Tuttavia non si può dir ciò di tutte le tavole, molte delle quali sono smorte e deboli nel colore e nel disegno. Fra le figure sventolano dei pennoni ornati con il leone e la torre, stemma reale di Castiglia. Vi sono anche qua e là delle inscrizioni, che purtroppo con l'andar del

[1] Tavola C8 alt., 13 largh. Fu acquistata per 6450 fiorini.

tempo sono divenute illeggibili. Sull'orlo della veste della Maddalena, in una delle quindici tavole, si vede nuovamente la lettera H, e su quello della veste di un'altra figura vi è nello stesso modo la lettera M.

Sebbene queste due lettere formino insieme, apparentemente, senza controversia le iniziali del nome di di Hans Memling, tuttavia per ragioni tecniche questa opera non appartiene a lui, ma ad un artista più recente del principio del secolo sedicesimo, che senza dubbio aveva studiato diligentemente tanto le opere di Memling quanto quelle di van Eyck. [1]

Osservando i quadretti sunnominati, vien fatto involontariamente di pensare a Juan Flamenco e a Jan de Flandres, che verso questo tempo spiegarono la loro operosità nella penisola iberica. Peccato che non si abbiano notizie ulteriori intorno a questi due maestri! È forse Jan de Flandres, che nell'anno 1509 dipinse undici quadri per la cattedrale di Palencia, l'autore delle testè mentovate tavole di Madrid?

L'incertezza che regna nella storia dell'arte neerlandese sulla fine del secolo quindicesimo e sul principio del sedicesimo, è aumentata dal fatto che a volte uno stesso artista seguiva due diverse maniere. Così, ad esempio, è il pittore Mabuse che una volta è interamente fiammingo nello stile, un'altra diviene imitatore degl'italiani, di guisa che si crede a stento che sia lo st sso artista in ambedue i casi. Un altro esempio di questo strano cangiamento di stile ce l'offre il maestro di Calcar, i cui quadri nella chiesa della sua città nativa mostrano quanto abilmente sapesse trattare l'antica maniera artistica fiamminga. Ma dopo il suo viaggio in Italia aveva talmente fatta sua l'arte veneziana

[1] Quevedo, *Hist del Escorial*, pag. 354. Quest' opera fu attribuita ad A. Dürer.

che, secondo il Vasari, i suoi quadri furono scambiati con quelli di Tiziano e di Giorgione.

In ciò ravvisiamo un brutto abbandono dell'arte patria e biasimiamo altamente coloro che disertarono nel campo italiano. Oltre a ciò, dimentichiamo che ai pittori neerlandesi già mancava la nativa indipendenza e la forza dell'iniziativa prima ancora che conoscessero i modelli italiani. Anche e loro che rimasero fedeli alle usanze patrie furono solamente imitatori che si attennero ai van Eyck ed a Memling, rinunziando ad ogni originalità. Ciò indica un' indebolita forza vitale e spiega il cangiamento così rapido ed irresistibile che subentrò nell'arte del secolo sedicesimo.

La fama che godeva Gherardo come miniaturista ed il suo nome stesso di battesimo, giustificano la domanda se avesse parte con Memling e Lievin d'Anversa all'ornamento del Breviario Grimani, e se fosse quel « Gherardo di Gent » che l'Anonimo menziona come terzo. Investigazioni più recenti rispondono negativamente a tale domanda, e riconoscono nel « Gherardo di Gent » il Gherardo Horenbout, la cui figlia Susanna suscitò per il suo talento pittorico l'ammirazione di Dürer. L' Horenbout stesso era annoverato fra i più famosi miniaturisti del suo tempo; sulla fine del secolo quindicesimo egli doveva già essere in età matura. [1]

[1] Harzen nell'*Archiv. f. z. K.*, IV, 3. ha più di ogni altro fatto risaltare i diritti di Gherardo Horenbout, il cui nome viene scritto del tutto spontaneamente dagli autori più antichi. È incontestabile la probabilità che Gherardo Horenbout prendesse parte al Breviario; in ogni modo è più ammissibile dell' opinione che ritiene vi abbia invece concorso Gherardo van der Meire, artista molto anteriore. Però erra Harzen quando asserisce che il Breviario passò direttamente dalle mani degli artisti a quelle d'un negoziante d'arte italiano, Antonio Siciliano. Non solo non v'è alcun punto d'appoggio per sostenere questo fatto, ma gli è contraria la stessa destinazione del Breviario che, ordinato da un eminente ecclesiastico, non poteva evidentemente essere stato

Si crede anche di aver scoperto delle tracce di Lievin d'Anversa o Lievin de Witte, poichè ambedue i nomi significano indubbiamente la stessa persona. Si trovava infatti in possesso d'un privato inglese un'Adorazione de' Magi che fu attribuita al detto Lievin, sebbene il quadro portasse la firma A. W. L'opera di cui parliamo figurò anche nella famosa Esposizione di Manchester del 1857, dove potè essere più accessibile a tutti. L'esecuzione di questa pittura non manca di finezza e di cura diligente ; ad ogni modo sorpassa in colorito ed in disegno l'albero di Jesse. Essa ricorda il miniaturista nelle luci chiare e rosee, e quand'anche non sia affine all'Adorazione de' Magi di Monaco, lo è però della copia più piccola di quest'Adorazione nel Breviario Grimani. Ma in verità possiamo con altrettanta poca sicurezza stabilire che l'opera in discorso sia di Lievin de Witte, quanto quella certamente di origine fiamminga a Xanten, che rappresenta la Tentazione di Sant'Antonio e che porta parimenti la firma A. W. Carlo van Mander fa risaltare in Lievin, particolarmente, che egli fu esperto nella pittura architettonica, ciò che del resto non basta par far ri-

scritto nè dipinto per il mercato d'oggetti d'arte. Harzen fissa anche troppo tardi l'epoca dell'esecuzione del Breviario suddetto. La circostanza che dovette passare necessariamente per parecchie mani prima d'essere acquistato dal cardinal Grimani, fa ritenere probabile che fosse cominciato prima del 1421.

L'ipotesi d'Ernesto Förster che il Breviario venisse ordinato dal papa Sisto IV, che è spesso nominato nel libro, dovrebbe essere ancor meglio appoggiata per venire universalmente ammessa. Finalmente Harzen nega il concorso di Memling a quel Breviario senza addurre nemmeno una ragione. Non possedendo alcun'opera autentica di Horenbout, sono per conseguenza arrischiati i confronti che fa Harzen con altre opere in miniatura per provare che Horenbout ne fu l'autore. Tali opere sono : un libro di preghiere di Carlo V e l'*Hortulus animae* nella biblioteca imperiale a Vienna. La biografia di tutti gli artisti portanti il nome di Gherardo incontra grandi difficoltà appunto per la frequenza di tal nome nella storia artistica neerlandese.

conoscere la sua personalità fra i molti imitatori di Memling.[1]

[1] Le incisioni in legno nella *Vita Jesu Christi, Antwerpiae apud Matthaeum Cromme 1537* sono anche di Lievin de Witte; però l'artista nominato nell'acrostico della poesia posta innanzi « in laudem pictoris » è di Gent e non d'Anversa.

CAPITOLO QUARTO

DIERICK BOUTS.

Il libro di Carlo van Mander fu causa che per lungo tempo si pose in relazione Dierick Bouts o Stuerboudt con l'antica scuola di pittura di Haarlem. Infatti riferisce van Mander che in una sua visita in Haarlem gli fu mostrata la casa del pittore « Dirck van Haarlem »; che essa aveva la facciata di stile antico e varietà d'ornamenti d'intaglio. Ma soltanto poche righe più sotto lo stesso van Mander si corregge.[1] Racconta d'aver veduto in Leida, in una Raccolta privata, il quadro di Gesù fra San Pietro e San Paolo, sotto il quale era a lettere d'oro l'iscrizione seguente: nell'anno 1462 « heeft Dirck, die te Haerlem ist ghebooren, my te Loven ghemaeckt. » Con ciò la prima indicazione viene sostanzialmente limitata. Il ramo principale della famiglia di Dierick può essere esistito in Haarlem dove possono anche esser vissuti i suoi genitori, ma siccome però Dierick ricevette la sua educazione artistica nel Belgio, così deve avere anche esclusivamente trovato da sviluppare la sua operosità nei centri neerlandesi del mezzogiorno.

[1] Van Mander, pag. 207, ediz. del 1617, foglio 129v.

Infatti tutti gli storici moderni fanno derivare da Lovanio anche Dierick Bouts.

Abbastanza rimotamente nel secolo quindicesimo, vale a dire nell'anno 1439, aveva stabilito la sua dimora in Lovanio un membro della Corporazione di San Luca, che viene contraddistinto in molti conti come « Hubert de Schildere » benchè fosse conosciuto dai suoi amici per Hubert Stuerboudt. Egli era a capo d'una numerosa famiglia d'artisti, nella quale emergevano maggiormente i suoi figliuoli Uberto il Giovane, Gielys e Frissen.[1] La sua opera era d'un genere oltremodo modesto e si limitava principalmente a servizi abbastanza umili. Così nel 1439 colorì quattro bassorilievi per il coro della chiesa di San Pietro a Lovanio, e nel 1449-52 fece dei disegni per altri bassorilievi che dovevano esser posti nel nuovo palazzo di città. Nell'anno 1452 i suoi concittadini gli affidarono l'ordinamento della parte decorativa nelle pubbliche processioni. Così uscirono dalla sua mano i « refectien » (entremets), che si portavano nella processione annuale della Madonna, i tabernacoli, i gonfaloni e così di seguito.[2] Una volta ricevette un incarico più importante: dovette dipingere il Giudizio universale sull'ingresso del Camposanto; tuttavia tali commissioni più importanti gli furono date soltanto eccezionalmente e di rado.

Dai conti municipali, che ancora si conservano, non sappiamo solamente il prezzo che ricevette Uberto per i suoi lavori, ma veniamo a conoscere anche più davvicino la loro importanza. « Il Paradiso » per la

[1] Le notizie intorno ai figliuoli vanno dal 1462 al 1481. Vedi *Louvain monumental*. Cfr. quanto fu detto, e Schayes, *Documento inedito*, tom. XIII, N. 11. dei *Bulletins de l'Acad. R. de Belgique*.

[2] *Louvain monum.*, pagg. 135, 185.

processione della Madonna gli fu pagato, nel 1462, otto soldi fiamminghi; la coloritura della « Nostra Signora e del tabernacolo in San Pietro alla Porta di Tirlemont » (1462) cinque fiorini: per il tabernacolo alla porta dello Spirito Santo (1464) ricevette trentasei « pleken »; il Giudizio universale sull' ingresso del Camposanto di San Pietro (1467) gli fruttò due fiorini e mezzo.[1]

Non sappiamo se Uberto era parente di Dierick; però che fosse amico di lui lo rileviamo dal fatto, che nel 1468 egli ricevette il salario per Bouts.[2]

Nondimeno con ciò hanno fine le notizie intorno alle reciproche relazioni dei due amici. Mentre Uberto fu e rimase artigiano, Dierick Bouts, secondo tutte le notizie che si hanno di lui, fu considerato ed onorato quale artista.

Guardando le opere lasciateci da Dierick Bouts, non vi può essere alcun dubbio a qual pittore egli dovette la sua abilità artistica e chi l' educò a divenire maestro. Da esse infatti si vede chiaramente che ricevette gli insegnamenti da Roger van der Weyden; ed a questo fatto si accordano bene anche le date. Roger van der Weyden aveva acquistato in Lovanio il diritto di cittadinanza ed aveva dipinto in quella città, e ciò è assodato sebbene non possiamo indicarne esattamente l' anno. È probabile che Dierick visitasse a Lovanio stesso lo studio di Roger e che vi lavorasse come suo « help. » La sua gioventù non potè impedirlo, poichè fin da due anni prima della morte di Roger (1469) aveva spiegato un' operosità indipendente.

[1] *Louvain monum.*, pagg. 35, 60, 108. Un « pleke » era la 90ª parte d'un fiorino.

[2] E. van Even, *Thierry Bouts*, Bruxelles, 1861, pag. 20.

Un Annalista del secolo diciassettesimo, Molanus, dà un ragguaglio intorno all'origine di Dierick, al quale null'altro manca che la verosimiglianza.

Secondo tale Annalista, Dierick sarebbe figlio di Teodorico Bouts, pittore di paesaggio, che morì in tarda età, di 75 anni, nel 1400. In un quadro dei Francescani a Lovanio vi erano i ritratti di questo Teodorico e dei suoi due figliuoli Dierick ed Alberto, come pure vi erano delle pitture di Alberto nel convento degli Agostiniani della stessa città.[1] Tuttavia questi quadri non possono più valere come testimoni, poichè essi sono affatto spariti, come anche quello di Leida menzionato da Carlo van Mander: Gesù fra San Pietro e San Paolo. Nondimeno troviamo queste indicazioni già degne di nota per loro stesse, considerando che Dierick ci si presenta come pittore solamente dopo il 1460, cioè sessant'anni compiti dopo la morte del suo preteso padre, e che la sua maniera artistica mostra palesemente l'imitazione delle scuole di Bruxelles e di Brugge.

Se, come vi sono molte ragioni, si conferma la supposizione che è opera di Dierick Bouts un ritratto già nelle Raccolte di Ader e di Rogers, allora esso comincerebbe la serie delle sue pitture. Infatti questo ritratto è sotto la data del 1462, vale a dire parecchi anni prima di tutte le altre opere conosciute del maestro.

[1] Molanus, *Hist. Lov.*, Ms. 10 citato da van Even, pag. 8, e *Louvain monum.*, pag. 139.

Wauters (*Revue univ. des arts*, 1856, pag. 252) trovò in un documento del 1467, a Bruxelles, il nome di Thierry de Haarlem citato come testimone e in età di 76 anni. Non è dimostrato però se questi era pittore e se in tal caso era lo stesso Dierick Bouts. Molanus attribuisce anche ad Alberto Bouts un' Assunzione di Maria nella chiesa di San Pietro a Lovanio. Il quadro è parimenti sparito.

L'incognito porta un alto cappuccio sui folti capelli ed ha una casacca molto attillata. I suoi lineamenti d'altra parte regolari, hanno l'impronta della languidezza e della infermità, le sue mani stanno l'una sull'altra in modo rigido e goffo. Come già fu detto, questo ritratto diede occasione di credere che fosse quello di Memling dipinto da lui stesso, quando debole e malatticcio tornò dal campo di battaglia. Quest'opinione tuttavia non solo è smentita dalla data, ma eziandio dall'esecuzione tecnica, la quale sembra escludere in genere che Memling sia l'autore del summentovato ritratto. Tale esecuzione ricorda piuttosto la maniera delle opere indubbiamente eseguite da Dierick Bouts. Vi scorgiamo infatti il colorito forte e denso ed al tempo stesso vitreo, i toni uniformi della carnagione e la mancanza di rilievo p r mezzo delle ombre. [1]

Se è vero che fu scolaro di Roger, non dobbiamo meravigliarci che copiasse opere di quel maestro. Potremmo giudicare come copie della mano di Bouts la Deposizione dalla croce nell'Escuriale e San Luca nel Museo di Madrid. Potremmo anche supporre che Dierick avesse relazioni con Brugge e con gli artisti di quella città. Invero se il nostro Dierick fosse non altro che il Thiery di Haarlem, sarebbe rimosso ogni dubbio. Questo Thiery era a Brugge e ben conosciuto dalla Corte borgognona. Nel 1462 richiese ed ottenne dal tesoriere ducale, Pietro Bladelin, un rosario che fu salvato dagli avanzi del patrimonio del *varlet de chambre* Giovanni Coustain, giustiziato per tradimento. Però Dierick non si chiamò mai nè scrisse il suo nome: Thierry di Haarlem; nondimeno quest'ultimo ci si presenta così

[1] Vedi indietro. Cfr. anche il Passavant, *Kunstreise*. pag. 94.

spesso che non osiamo derivarne alcuna conseguenza. [1]

Si potrebbe piuttosto prendere come punto di partenza per le ipotesi la sua conoscenza con Memling; l'imitazione dalle opere di questo maestro si vede chiaramente nei quadri di Dierick e per lungo tempo fu causa che si scambiassero quelle dei due pittori. La sola circostanza che faccia pensare ad un incontro di Dierick con Memling a Brugge, è che fin dal 1450. il primo sposò a Lovanio Caterina van der Brüggen (dei cittadini di Brugge) chiamata Metten Gelde. [2]

Ad ogni modo Bouts conosceva le opere di Memling, e non soltanto di lui ma anche quelle di van Eyck e di Roger. Troviamo infatti reminiscenze di tutti questi maestri nell'opera principale che possediamo di Dierick Bouts, vale a dire nell'ultima Cena esistente nella chiesa di San Pietro a Lovanio.

Molanus, nella sua storia manoscritta di Lovanio, aveva già attribuito il quadro a Theodoricus.

La giustezza dell'asserzione venne confermata allorchè fu scoperta, alcuni anni or sono, la quietanza dell'artista nell'archivio municipale di Lovanio. Essa fu stesa nell'anno 1467 ed è del seguente tenore: » Je Dieric Bouts kenne mich vernucht (?) en wel betaelt als

[1] « Je Thierry de Harlem confesse avoir receu de Pierre Bladelin conseiller de MS. le Duc de Bourgogne une patenostre, lesquelles patenostre ont par eulz esté trouvé entre les biens déclairiez par feu Jehan Costain et sont icelles patenostres à moy appartenant despiéca le IX° jour d'Octobre l'an mil cccc soixante deux. » De Laborde, *Les Ducs de B*., vol. II, pag. 222. Wauters (vedi sopra) ha anche sostenuto l'identità di questo Thierry de Harlem con Dierick. Pinchart (*Annot. CCXXXVI*) ha certamente ragione, ritenendo anche come un « vallet de chambre » il Thierry de Harlem, che fu in relazione con Bladelin e Costain.

[2] Wauters. *Discours en séance publique de la classe des lettres de l'Acad. roy. de Belgique 21 mai 1863.*

van den werc dat ic ghemackt hebbe den heiligen Sacrament ».

Gesù siede con quattro Apostoli e tutti rivolgono la faccia allo spettatore. A ciascuna delle due estremità più strette della tavola, quasi quadrata, stanno seduti tre Apostoli, e di fronte altri due di essi. Nel fondo vi son due servi. La scena accade in un atrio con due finestre, dal cui palco a travicelli pende un lampadario. Al di là della porta a sinistra si scorgono un colonnato ed una veduta all'aperto. [2]

Un contrassegno speciale della sua maniera è lo sforzo di distinguere le diverse età e condizioni delle figure mediante le varietà sorprendenti della carnagione e della pelle. Distingue Gesù con la delicatezza e la morbida finezza del volto, ed indica la natura più rozza degli Apostoli con rughe, ineguaglianze della pelle ed un colorito più scuro. Ma ai contrasti, esposti in tal maniera, manca la naturalezza ed appare altrettanto esagerata la fredda levigatezza d'una testa quanto l'aspetto rugoso dell'altra.

Le ombre, che arrotondano le forme e le fanno spiccare, hanno un tono bigio; nella carnagione scura predomina un rosso uniforme; le tinte hanno in genere uno splendore metallico, cagionato dalla materia resinosa adoperata nello stemperamento e dalla loro forbitezza. Negli occhi, che mostrano la maggior parte delle pupille, si nota una malinconica quiete. Alle teste pesanti ed ossute sembra mancare la pieghevolezza, come sono prive di venustà le figure con lungo collo e

[1] Van Even, *Therry Bouts* pag. 37.

[2] Lovanio, San Pietro, cappella della Trinità. Tavola 2 9 alt., 4 5 largh., originariamente esposta sull'altare del SS. Sacramento. Nel restauro eseguito l'anno 1810 da Mortemard e de Cauwer furono dipinte sulla cornice le parole: « Opus Johannis Memling. »

colle spalle strette. Però, malgrado questi difetti, i quadri di Bouts attraggono per la serietà del sentimento, per la più grande scrupolosità dell'esecuzione e per la deliziosa freschezza del fondo di paesaggio.

Se osserviamo più attentamente i volti, scorgiamo che Gesù ha il carattere, un poco cambiato, del tipo di Memling; i due servi nel fondo ricordano i modelli di van Eyck, e sono evidentemente ritratti, uno dei quali fu anche supposto fosse quello del pittore.

La tavola nella chiesa di San Pietro a Lovanio non è un'opera isolata, ma era originariamente il quadro centrale d'un grande trittico, i cui sportelli, separati dalla tavola di mezzo, si sono trovati dispersi in diversi luoghi, cioè a Monaco e a Berlino. Il quadro d'altare fu dedicato alla glorificazione del « Sacramento » e questo concetto fu anche chiaramente sostenuto in tutte le tavole, ed a dir la verità in modo fedele alla tradizione medioevale. L'opinione dell'età di mezzo si compiaceva nel confronto d'avvenimenti del vecchio e nuovo Testamento che fossero o intimamente affini o simili all'esterno, e trovava in essi il presentimento ed il tipo o modello ed in questi la realtà. Nel nostro caso, il miracoloso cibo del popolo d'Israele prepara l'ultima Cena e la predice. Tali composizioni tipiche non erano ancora in verun modo divenute ignote al secolo quindicesimo, anzi in quel tempo appunto si estesero ed attecchirono mediante le cosiddette « Bibbie dei Poveri. » Dei quattro sportelli se ne trovano due, Melchisedech che offre vino e pane ad Abramo; e la Raccolta della manna nella Pinacoteca di Monaco; e due, la Pasqua dei Giudei ed il pane miracoloso del profeta Elia nel deserto, posseduti dal Museo di Berlino.

Abramo e Melchisedech si salutano in un prato

ricco di fiori. Ambedue stanno prostrati con un ginocchio: Melchisedech, in veste fantasticamente ricca, porge i doni ad Abramo; questi, con l'armatura e lo stemma, porta la mano destra al cappello in segno d'umile omaggio, mentre stende l'altra per ricevere le offerte. Dietro a lui, in atteggiamento rigido, vi è un lanciere con veste molto attillata. Melchisedech è accompagnato da tre uomini, dei quali i due che stanno dietro hanno l'ordinaria veste civile. Per una via angusta e tortuosa si veggono le schiere dei soldati a cavallo; nel fondo, a sinistra, vi è una grande città, la cui torre principale ricorda quella della cattedrale di Malines.

L'artista si mostra anche più incapace nel disporre i gruppi della Raccolta della Manna. Sull'intero piano sono distribuite figure isolate, senza che l'occhio possa d'un tratto afferrare la connessione fra di loro. Sul dinanzi due uomini ed una donna raccolgono la manna in alcune brocche; una donna in veste bizzarra, che si suppone rammenti l'Oriente, sta presso il gruppo anzidetto e dà il cibo celeste ad un ragazzo. Nel terreno roccioso e per la maggior parte deserto del fondo si veggono ancora molte figure occupate a raccoglier la manna. [1]

Più variato e più ricco d'alberi è il fondo di paesaggio, dove Elia addormentato è svegliato dall'Angelo. Il Profeta specialmente piace per la naturalezza dell'atteggiamento e per il disegno buono e castigato. A sinistra vediamo Elia traversare frettolosamente le montagne.

L'ultimo quadro ci trasporta in una stanza chiusa, ornata d'impiallacciatura, d'un caminetto, e nella quale

[1] Monaco, Pinacoteca, gabinetto N. 44 e 55. Tavola 29 alt., 22 ½ largh. Pervenne dalla Raccolta di Boisserée, che l'acquistò a Bruxelles

si mangia l'Agnello pasquale. Intorno alla tavola quadrata, di cui rimane libera la parte dinanzi, si sono radunati sei israeliti, quattro uomini e due donne, col bordone in mano, per celebrare la Pasqua. Nella forma delle donne è altrettanto visibile chiaramente la maniera di Roger, quanto la conoscenza delle forme di Memling nell'Angelo di Elia. [1]

In generale le pitture degli sportelli sono inferiori a quella della tavola centrale e mostrano una minore diligenza nell'esecuzione. Le gradazioni fredde e bigie nelle tinte della carnagione, il modo fluido con cui sono date, che non produce alcun rilievo nel colorito, fanno un effetto spiacevole. Tuttavia il ricco paesaggio vince l'impressione sfavorevole che esercita la visibile incapacità dell'artista di rappresentare passioni potenti. Si sente infatti anche la mancanza del principio elementare della mossa, e cioè il libero movimento delle singole figure. Esse sono rigide ed angolose, e tanto le proporzioni che i contorni sono malamente calcolati. Anche nella magnificenza con poco gusto artistico e nelle vesti sopraccariche d'ornamenti, troviamo un allontanamento dalla buona usanza alla quale si era attenuto specialmente Roger van der Weyden.

Esercitò forse una considerevole influenza sulla maniera artistica del pittore la sua semplice condizione civile? Essa si trasformò apparentemente in modo molto diverso da quella che avevano Giovanni van Eyck ed i suoi successori, i quali godevano, come membri della Corte, di vari privilegi, ed oltre al salario fisso ricevevano ancora uno speciale compenso per i servigi straordinari. Essi tennero servi e cavalli ed imitarono in alcune cose i loro padroni così amanti del fasto. Quanto

[1] Berlino, Museo, N. 533 e 539. Tavola 29 alt., 22 ½ largh. Fu acquistata a Bruxelles.

più modestamente vivevano i pittori civici! Ogni anno si recavano al Palazzo di città per ricevere il loro danaro per le vesti « voedergeld », ma non avevano alcuno stipendio fisso; dovevano sopportare gli oneri della Corporazione e ricevevano un meschino stipendio per il loro diligente lavoro, anche quando dipingevano in servizio dell' autorità municipale. Questa era certamente orgogliosa della ricchezza cittadina, ma si serviva con soverchia cautela e difficoltà dei danari dei contribuenti. [1] Non siamo in grado di segnare nettamente i limiti fra lo stile d' un pittore civico e la maniera d' un pittore di corte; sappiamo però che lo spirito dei Municipi non rimase senza influenza sulla rappresentazione dei quadri ordinati.

Molti anni dopo che Roger van der Weyden aveva dipinto le leggende di Trajano e di Herkenbald nel palazzo di città a Bruxelles, ricevette un simile incarico Dierick Bouts, che nel 1468 era entrato quale « portratuerdere » al servizio di Lovanio con l'annuo compenso di 90 « placen » per un vestito. Egli dovea rappresentare la Giustizia nel suo dominio divino e nel suo effetto inesorabile, sopra due quadri che furono esposti nella grande sala del palazzo di città di Lovanio. L' artista si fondò sopra una leggenda che ha conservato la Cronaca a riguardo di Goffredo di Viterbo. Infatti il soggetto delle pitture è il supplizio d' un accusato innocente, e la rivelazione della sua incolpabilità mediante il giudizio divino. Sulla prima tavola vediamo l' imperatore Ottone in mezzo alla sua Corte e con l' Imperatrice allato, sul falso giuramento della quale era stato accusato e condannato un Conte per avere attentato all' onore di lei. Il corpo del decapitato giace in terra, ed il carnefice consegna, in presenza di molta gente, la testa

[1] Van Even, *Thierry Bouts*, pag. 8.

del giustiziato alla sposa di lui. Sul secondo quadro scorgiamo la sposa del giustiziato genuflessa dinanzi all'imperatore Ottone in atto d'invocare il giudizio divino. Ella tiene in una mano la testa del conte e nell'altra un ferro rovente. Lo stupore dei cortigiani che le si fanno attorno, ci rivela chiaramente l'esito del giudizio divino, conforme al quale l'Imperatrice spergiura è condannata al rogo che si vede nel fondo.

Può darsi che le vesti strette ed attillate nelle quali ci si presentano quasi tutte le figure sia la causa principale del loro aspetto rigido e magro. Non si può immaginare nulla di meno pittoresco delle brache, dei farsetti e delle giubbe di quel tempo; oltre di che le pieghe delle vesti di broccato sono rigide e dure per la qualità stessa della stoffa. D'altra parte non possiamo disconoscere che Dierick non si diede gran fatto pensiero di rimuovere od anche modificare tali impedimenti naturali dell'effetto pittorico. Sulla tavola della Decapitazione notiamo un uomo d'aspetto ragguardevole ed avvolto in una pelliccia ricamata. Egli volge le spalle allo spettatore, ma al tempo stesso contorce e disloga a tal grado i muscoli della nuca da scorgere tre quarti della sua faccia. Nel Giudizio divino v'è un cortigiano di profilo che ha delle vere gambe di cicogna; la mossa dell'Imperatore, che vuole esprimere la sua maraviglia per l'avvenimento, è tanto poco naturale quanto triviale. Il falso e troppo alto punto di vista fa scorgere le gambe ed i piedi in una brutta posizione a sghembo. Le spalle ed i polpacci delle singole figure si mostrano notevolmente manchevoli. Però tutti questi difetti sono compensati dalla forza e naturalezza della espressione (che vediamo qualche volta, come ad esempio nel carnefice ed in un monaco che sta in atto di guardare), dalla semplice grazia del panneggiamento della

contessa inginocchiata, e più di tutto dalla dolce chiarezza dei paesaggi, che riproducono con felice verità la principale attrattiva della valle della Mosa e le sue catene di colline.

I fini lineamenti e le graziose movenze delle figure femminili di Dierick Bouts dimostrano in quale grande misura sia egli debitore a Roger ed a Memling; senza gli esempi di questi due maestri, il nostro pittore non li avrebbe eseguiti a quel modo. Tuttavia Bouts non acquistò il vivo sentimento pel colorito ch' ebbe Memling. Tale sentimento lo avrebbe tenuto lontano dall' uniforme tinta della carnagione, resa pesante con i plumbei mezzi toni e con le ombre di poco rilievo; ed avrebbe anche schivato i ricchi ornamenti delle vesti, che sono troppo scuramente ombreggiate. In quanto alla tecnica Dierick non raggiunse in generale l' altezza dei suoi contemporanei di Brugge. Petrus Cristus è quello che gli è più vicino sotto questo riguardo, e condivide con lui l' uso delle gradazioni fredde e bigie nella carnagione. [1]

[1] Bruxelles, Museo, N. 30 e 31. Tavola 3 23 alt., 1 82 largh. Le figure sono di grandezza naturale. Ambedue le tavole nel 1826 si trovavano sempre nel palazzo civico di Lovanio, sebbene fossero completamente trascurate ed inosservate. Per mezzo del negoziante d'arte Nieuwenhuys furono vendute dal Municipio, che allora aveva bisogno di denaro, al prezzo di 10.000 fiorini ed acquistate per conto del re dei Paesi Bassi, che fece pagare la somma dalla cassa del suo Stato, e regalò i quadri al principe d'Orania. Esse rimasero a Bruxelles nella Raccolta del detto principe d'Orania fino al 1889, poi furono portate all'Aja, e nel 1856 passarono nuovamente nelle mani del negoziante Nieuwenhuys, il quale le vendette per 20 000 franchi all'Amministrazione dello Stato belga. In una cronaca manoscritta posseduta dal sig. van Hoorebeke in Gent (stampata dal de Bast nel *Messager des arts et des sciences de la Belgique*, vol. I, pag. 17, si legge quanto segue a proposito di queste tavole:

« Anno 1468 wordden II stucken schilderyen gemaeckt by Mr. Dierick Stuerbout, die in de Raetcamere staen, d'eene daer de Keysere justitie doet doen over eenen grave van hove, voert betichten van de

Il Consiglio di Lovanio apprezzò l'abilità del suo pittore civico, e dopo che egli ebbe compiuto le due tavole suddette, lo incaricò dell'esecuzione di molte opere di grande dimensione. Col contratto in data 12 maggio 1468 gli allogò un trittico col Giudizio universale, che fu compiuto da Dierick nel 1472 e fu destinato per la sala degli scabini nel palazzo di città. Al tempo stesso il Consiglio gli diede incarico d'un altro quadro grande, i soggetti del quale dovevano essere scelti e stabiliti da un dotto teologo, dall'agostiniano Giovanni van der Haecht. I membri del Consiglio visitarono con gran pompa lo studio del pittore per convincersi dei progressi del lavoro. Però Dierick morì prima che la pittura fosse finita, ed i suoi eredi furono pagati, secondo la stima di Ugo van der Goes, di ciò che Bouts aveva fatto. [1]

Keyserinne, van dat hy haer oneerbarheyt te voren gelecht hadde; ende d'andere daer de Keysere over zyne Keyserinne justitie doet, metten braende, daert, voirseyde belichten, walsch bevonden wirt; die geexstimeert waeren op II^c XXX croonen LXXII phs. (Filippi) t'stuck. »

[1] Schayes, *Documents inédits*, pag 8: « Van eender tafelen te maken van scryn houte die Meester Dierick verdienkt heefft te makene van porteratueren ende van meer andere cleine refectien ecc. 1468-69. « Anno 1479-80 (?) item Meester Diarick Boudts, scildere, tegen der stad verdingt hadde te schildere viere stucken van eender grooter tafelen die aen een dienen souden op en sael oft camere te zettene van porteratueren ende noch van eenem cleinen tafelnelken met zynen dueren van den ordele, ende daer d'ordel inneghestelt es, hangende in de raet camere.

« Daeraff, de voirscreve meester Dierick soe verre hy dis volmaect hadde gehad, soude hebben van de stad de somme van V^c cronen; d'welc alsoe niet ghebuert en es, want hy binnen middelen tyde gestorven es, alsoe dat de selve binnen synen tyde niet meer vol maect en heeft van den grooten tafelen den een stuck, ende tweeste byna volmaect, ende dat clein stuck van den ordele haugend in de Raetcamere, volmaect, Daer voer hem ende synen kinderen vergouwen ende betalt heft, ter estumacien ende scattingen van eenen den notabelsten scildere die men binnen den lande hier ombret wiste te vindene die gheboren es van den Stad van Ghendt, ende nu wone-

Ciò accadde nell'anno 1475. Il 17 aprile del 1475 Dierick sentì prossima la sua morte, alla quale si apparecchiò facendo il suo testamento. Da questo atto, datato in una casa nella via dei Francescani a Lovanio, si hanno notizie più particolareggiate intorno alla sua famiglia. Egli si ammogliò due volte ed ebbe quattro figliuoli; dal primo matrimonio due maschi, Alberto e Dierick, dal secondo due femmine, Caterina e Geltrude che si ritirarono nel monastero di Dommale.

In conformità alla sua disposizione, egli fu seppellito a Lovanio nella chiesa dei Francescani, ma non sappiamo il giorno della sua morte, che dev'essere accaduta non molto dopo la data del suo testamento.[1]

Le opere degli ultimi anni di Dierick rimasero per più d'un secolo al loro posto, ma in seguito sparirono senza che se ne abbia alcuna traccia. Deploreremo sempre la perdita del Giudizio universale e del quadro non terminato,[2] ma nel far la critica del maestro non

chtig in de Rooden cloester in Zuenien, de somme van guldens vorscreve III°VI gul. XXXVI pl. »

Van Even, *Thierry Bouts* pag. 26: « Eenen Monik van den Roden Cloestere ghescinckt, als boven, die de Tafele van portraturen visiteerde, boven 't Register, en in de Raet Camer d'oirdeel te Jannes in den Ingel, 1 stoep ryns wyns, 1480. »

Schayes, op. cit., pag. 8: « Item ten tyde doen meester Dierick voirscreven dit werc maecte en de stad visenteerde tot synen huyse, werd hem ghescinckt, ten bevele van den burgmeesteren ende den heeren van den Rade, in wyne, lopende XC plecken. Ende desgelycx ghescinckt meester Janne Vanhaegt, doctoir in der Godheit, die der stadt de materie gaff uut ouden zeesten die men scilden soude, was hem gescinckt tot synen huyse in wyne, XCIX plecken valet te samen in gulden vorscreven III gul. XXVII pl. Anche altri documenti in *Even*. »

[1] Il testamento fu stampato nel *Journal d. b. a.*, 1867. pag. 111. Pinchart (*Annotat* CCXXXIII) fa notare un documento del 25 agosto 1495, nel quale si fa menzione della vedova di Dierick

[2] Fino al 1628 si trovavano ancora al loro posto nel palazzo civico due frammenti delle tavole non compiute, con soggetti tolti dall'antico tempo. *Louvain monum.*, pag. 141.

deprezzeremo perciò le opere che sostituiscono quelle e che si sono fortunatamente conservate. Tali opere sono notevoli anche per il loro soggetto, poichè indicano fino all'ultima conseguenza il completo abbandono alle idee realistiche.

Circa allo stesso tempo in cui la Confraternita del SS. Sacramento ordinò il quadro dell' Ultima cena per la sua cappella in San Pietro, deliberò anche d'adornare un altro altare con una pittura di Dierick. Il soggetto è il Martirio di Sant' Erasmo. Questo quadro si deve attribuire a Dierick, come ne fa fede il Molanus [1] e come anche provano lo stile e la esecuzione tecnica. Sotto questo rapporto il quadro d'altare di Sant' Erasmo non si distingue affatto da quello dell' Ultima cena o della Imperatrice spergiura ed il conte innocente. Solamente il suo soggetto oltremodo orribile gli dà diritto ad un posto distinto.

Il Santo, nudo, sta disteso in terra trasversalmente; è legato con funi alle mani ed ai piedi ed ha i fianchi coperti da un panno bianco. Due carnefici muovono per mezzo di manubri una carrucola alla quale sono avvolte le interiora di Sant' Erasmo. Il giudice, in splendida veste di broccato, e tre uomini, che sono in parte altrettanto rigidi nell' atteggiamento quanto privi d'espressione, guardano la scena. Proprio in contrasto coll'azione brutale, si slarga nel fondo un ricco e quasi ridente paesaggio; a sinistra la tavola è chiusa dalle nude rupi che vi s' innalzano, a destra nell'angolo serpeggia una strada fin sopra una collina verdeggiante: il centro poi è occupato da un ampio e vario paesaggio con torrente. Sugli sportelli sono figurati i Santi Girolamo e Bernardo. [2]

[1] Il passo del Molanus è citato da van Even, pag. 38, in cui è espressa la probabilità che il quadro fosse compiuto nel 1466.

[2] Lovanio, San Pietro, cappella dei Sette Dolori di Maria. Tavola.

Non sembra che quadri di simil genere facessero effetto ributtante e che fossero eseguiti dal maestro contro genio. Infatti possediamo di lui un secondo quadro con martirio, che non la cede affatto a quello di Sant'Erasmo per espressivo e penoso verismo. Si trova nella chiesa del Santo Salvatore a Brugge, e rappresenta il supplizio di Sant'Ippolito.

Il Santo occupa il centro del quadro. Quattro cavalli, attaccati alle mani ed ai piedi del Santo, sono spinti innanzi a colpi di frusta ed ognuno in una direzione diversa, per modo che un momento dopo Ippolito deve essere squarciato in pezzi. Lo strazio gli strappa un grido, ma gli sgherri continuano senza commuoversi a sferzare i cavalli, sui quali sono saliti alcuni di essi mentre altri corrono presso ai medesimi. Nel mezzo, ombreggiati da un gruppo d'alberi, siedono tre Giudici con atteggiamenti poco vivaci. Molto sul dinanzi vi sono in terra le vesti del Santo assai malmenate. Sullo sportello destro scorgiamo a piè d'una rupe con un magnifico castello sulla sua sommità, il Re circondato da quattro uomini, che si rivolge ad uno inginocchiato. Non sappiamo quale episodio della vita di d'Ippolito rappresenti questa pittura. Nell'altro sportello sono il donatore e la donatrice genuflessi sul dinanzi d'un magnifico paesaggio. Nelle parti esterne degli sportelli furono rappresentati, da una mano di minor valore, i ritratti color pietra di Carlo Magno, Sant'Ippolito, Santa Elisabetta e Santa Margherita.

Come è noto, il quadro d'altare di Sant'Ippolito fu per il passato attribuito a Memling, e da questa opinione si dedusse anche una più ampia conseguenza, cioè la probabilità che Memling avesse visitato Vene-

Sulla cornice si legge la moderna iscrizione: « Opus Johannes Memling. »

zia. Si suppose perciò che i quattro cavalli che lacerano il corpo di Sant' Ippolito fossero copiati da quelli della facciata di San Marco in quella città. Nondimeno, per dire il vero, essi non hanno altra somiglianza all'infuori di quella che esiste fra cavallo e cavallo. Non sono nemmeno molto naturali nè ben disegnati, laonde meritano la preferenza, ad esempio, quelli dei cavalieri apocalittici sul quadro a Brugge collo Sposalizio di Santa Caterina eseguito da Memling.

Caduta così l'ipotesi di una dimora di Memling a Venezia, cade senz'altro anche la supposizione che il detto maestro dipingesse quel quadro. Non prendiamo il colorito come punto di partenza del nostro giudizio, poichè in tempo posteriore fu restaurato, ritoccato ed ebbe a soffrire non lieve cambiamento. La mano di Dierick si riconosce dalla composizione senza alcun'arte nell'aggruppamento, dal carattere abbastanza imperfetto delle teste, nelle quali risalta specialmente la solita ripetizione dei nasi triangolari, dalle movenze esagerate, che raggiungono perfino il dislogamento, ed infine dalle vesti che oltre a mancare di gusto sono ora troppo ricche ed ora soverchiamente misere. Perfino la figura principale è magra, lunga e mostra la muscolatura sviluppata in modo affatto scorretto. Gli sportelli furono conservati meglio della tavola centrale, ed il donatore e la donatrice, freddi nel tono e fini nei contorni, rivelano in genere il gusto di Memling più che tutto il resto.[1]

Fra le molte opere attribuite a Dierick Bouts ed esistenti nelle Raccolte e Gallerie del Continente, ricor-

[1] Brugge, S. Sauveur. Tavola. Il trittico apparteneva prima alla Corporazione dei fornaciai Weale (*Bruges et ses environs*, 1862, pag. 67) cita come donatori Ippolito des Berthoz ed Elisabetta de Keverwyck.

diamo in primo luogo il quadro nel Museo Städel: la Sibilla tiburtina. In mezzo ad un cortile chiuso sta genuflesso con le mani giunte l'imperatore Augusto; ha lo sguardo rivolto verso il cielo, nel quale la Sibilla gli mostra l'immagine della Vergine col Bambino. La detta Sibilla è accompagnata da due donne, che hanno tutta l'aria di ritratti; il numeroso seguito dell'Imperatore è schierato ad ambo i lati sul dinanzi in due gruppi rigidi e poco mossi. Molto leggiadri sono gli edifici a destra, che chiudono il cortile. Nei portici aperti e sporgenti si muovono variate figure che, malgrado le loro piccole dimensioni, si presentano in modo molto chiaro e vivace. Il paesaggio a sinistra del fondo, eccita un'attrattiva anche maggiore. Rallegrano infatti la vista i cigni nello stagno, i cavalieri sulla strada, gli armenti nei campi, il tutto eseguito come in miniatura; oltracciò si può spingere lo sguardo fino all'ampio e turchino orizzonte.[1]

La Pinacoteca di Monaco conserva un'altra opera che deve essere attribuita a Dierick: un trittico con l'Adorazione dei Magi, San Giovanni Battista e San Cristoforo. La Madonna, ammantata e con aria di volto matronale, sta seduta col Bambino fra le rovine d'una chiesa romana. Dinanzi alla Vergine s'inginocchia un Re col capo scoperto e con lunga veste di pelle a molte pieghe. Il secondo Re, parimenti inginocchiato, porge un vaso d'oro a Giuseppe, mentre il terzo, il più giovane, si trova ancora fuori della porta e reca in mano l'offerta. È accompagnato da un ricco seguito, nel quale scorgiamo varie ben note teste e figure, che sono nei quadri dei Martiri e dell'Ultima cena. Anche qui sono lo stesso

[1] Francoforte, Museo Städel. Tavola 0 69 alt., 0 87 largh. Fu acquistata dallo scabino Brentano per 5,300 fiorini. Fu fotografata da Nehring.

impasto denso e vitreo, il tono scuro della carnagione e si rivedono le proporzioni lunghe e sottili delle figure. I paesaggi degli sportelli attirano la nostra attenzione molto più dei Santi. San Giovanni Battista, tenendo nella sinistra l'Agnello sopra un cuscino, sta sopra un prato fiorito presso al ruscello. Le rupi si avvicinano talmente da ambo i lati, che lasciano appena lo spazio per una valle angusta. Nel fondo il paesaggio si allarga nuovamente e mostra una città con torri, dietro alla quale si vedono in distanza delle montagne.

Un'apertura quasi tetra nelle rocce chiude il torrente traversato da San Cristoforo, col Bambino Gesù sulle spalle. Verso il fondo si allarga lo spazio e viene rischiarato anche il torrente. Siccome la luce e lo splendore del sole che spunta irradia contemporaneamente la maggior parte dell'orizzonte, che sul dinanzi è ancora immerso nella luce crepuscolare, così, a parte il significato simbolico, si produce al tempo stesso un effetto pittorico comprovante di nuovo quanto Dierick valesse nel dipingere i paesaggi. [1]

Anche il Tradimento di Giuda nella Pinacoteca di Monaco è attribuito a Dierick, e dev'essere stato dipinto nello stesso tempo in cui eseguì i quadri nel Palazzo civico di Lovanio. [2] Giudicando dalle dimensioni, appartenne forse alla tavola del Tradimento di Giuda un'altra, conservata nella cappella di S. Maurizio a Norimberga, rappresentante la Resurrezione. [3] Ad ogni modo l'esecuzione è la stessa in ambedue i dipinti.

1 Monaco, Pinacoteca, gabinetto N. 48-50. La tavola centrale ha 1 11 alt., 1 11 largh.; gli sportelli misurano 1 4 ½ per alt., 10 per largh. Fu eccellentemente litografato da Strixner per Boisserée.

2 Monaco, Pinacoteca, gabinetto N. 58 Tavola 3 33 alt., 2 14 largh.

3 Norimberga, cappella di S. Maurizio, N. 23. Tavola 35 alt., 22 largh. Fu attribuita a Memling.

Se si confronta un quadro, già nella Galleria di Leuchtenberg a Monaco ed ora a Pietroburgo, con le altre opere di Dierick, si vedrà che, sebbene sia comunemente attribuito a Memling, con molto più diritto appartiene a Bouts, poichè vi spicca chiaramente il carattere dell'Ultima Cena in Lovanio. [1] Parimenti scopriamo in Granada una copia della Resurrezione di Norimberga. Infatti nella cappella Los Reyes di quella città, si trova un quadro diviso in tre compartimenti, nel quale sono rappresentati la Crocifissione, la Deposizione della Croce e la Resurrezione. Quest'ultima è simile nella composizione al quadro di Norimberga, ad eccezione delle figure che sono ancor più esagerate nell'espressione e più scure nelle tinte, ciò che fa credere ne sia autore un maestro di Colonia. Siamo così giunti alla numerosa serie di quadri, nella quale si rivela il mescolamento e la confusione della scuola di Lovanio con quella di Colonia dopo la loro decadenza. Tali quadri, per così dire bastardi, ebbero una certa importanza nel mercato d'oggetti d'arte alla fine del secolo quindicesimo. Qui basta ricordare soltanto questo fatto, poichè una singola enumerazione sarebbe altrettanto tediosa quanto inutile. [2]

[1] Il dipinto (tavola 18 alt., 1 36 largh.) rappresenta il Battista che invia a Gesù un peccatore pentito.

[2] Per esempio citiamo una Deposizione dalla croce (N. 48) a Bruxelles; una simile pittura (N. 60) all'Aja, ambedue attribuite a Memling; una copia della testa di Gesù eseguita da Eyck e conservata in Monaco (gabinetto N. 51); un'altra testa di Gesù nella Galleria (N. 52), più nella maniera di Quintino Massys. All'asta della Galleria di San Donato presso Firenze furono venduti, sotto il nome di Stuerbout, un ritratto d'uomo ed uno di donna. Portano lo stesso nome due quadri circolari, prima nella Raccolta Abel a Stoccarda (1,40 in diametro) ed ora nel deposito del Museo di Berlino. Essi rappresentano storie della vita di Giuseppe Ebreo Sono attribuite anche a Stuerbout due tavole nella chiesa delle Orsoline a Brugge, rappresentanti storie tolte dalla leggenda di Sant' Orsola.

Un quadro di Dierick andò smarrito. Nell'inventario di Margherita d'Austria era registrata una piccola Madonna del nostro pittore, ma da quel tempo non se ne trova altra memoria. [1]

[1] « Une petite Nostre Dame fait de la main de Dierick » *Inventario* in De Laborde, pag. 29.

CAPITOLO QUINTO

SGUARDO RETROSPETTIVO, PROGRESSO DELL' ARTE IN FIANDRA E SUA INFLUENZA ALL'ESTERO

L'antica pittura neerlandese non fiorì per lungo tempo: nel periodo d'un secolo si compie la sua esistenza; tre generazioni bastano per vederne il corso dall'orto all'occaso. Con i fratelli van Eyck comincia lo slancio fino al maggior grado; ma un nipote di Giovanni van Eyck si sarebbe già avveduto degli indizi della prossima decadenza. Se colleghiamo i fatti storici dell'arte con gli avvenimenti politici, riceviamo innanzi tratto l'impressione che il reggimento di casa Absburgo non apportò nè favore nè progresso alla vita artistica neerlandese. Al cominciare di questo governo d'altra parte vien meno la forza indipendente dell'arte, e colla signoria borgognona cade il predominio della pittura della Fiandra e del Brabante. Nondimeno sarebbe giudizio avventato se si sostenesse, che il germe della così fiorente arte neerlandese si debba senz'altro ricercare nell'amore ch'ebbero per essa i Principi borgognoni, o nella feconda influenza del loro governo. Il legame con lo Stato di Borgogna, che tradì la sua vana natura con la sua effimera esistenza, fu di genere oltremodo leg-

giero e straniero, e rimase perciò senza influenza sulla coltura dei cittadini di Fiandra.

Dei duchi di Borgogna, solamente Filippo il Buono, il mecenate di Giovanni van Eyck, può in verità esser lodato come generoso promotore dell'arte, ed anche in ciò non sembra sicuro che tutti i servigi richiesti a Giovanni fossero sempre commissioni di pitture. Non si hanno notizie di grandi ordinazioni di quadri date ai più degni e migliori artisti; gli antichi pittori neerlandesi, i cui nomi hanno anche al presente buona riputazione, vissero tutti, eccettuato Giovanni van Eyck, lontani dalla Corte. Essi trovarono i loro mecenati fra i borghesi delle ricche e potenti città, ed anzi qualche volta furono direttamente al servizio di queste ultime.

Dobbiamo dunque riconoscere l'antica arte neerlandese come esclusiva conseguenza della coltura cittadina, e far derivare il fiorire della pittura dallo sviluppo del commercio, dal sorgere delle maestranze e dalla potenza anseatica? Ma non rimane allora il dubbio se debba prendersi come punto di partenza Brugge o Gent, l' aristocratica città commerciale, o la democratica città lavoratrice? Inoltre è molto necessario assegnare il posto dovuto alle città di Bruxelles e di Lovanio, che non si può fare a meno di collocare vicino a Brugge e a Gent, sebbene non possono confondersi le une colle altre. E finalmente quale impulso particolare ed ispirato alle opere d'arte dobbiamo affermare fosse dato da Maas-Eyck e da Tournai, le quali tuttavia si possono riguardare come la culla della pittura neerlandese?

In mezzo a questa perplessità ed incertezza, è necessario stabilire la persuasione che il rapido progresso della pittura neerlandese è dovuto in primo luogo all' iniziativa personale di due uomini, Uberto van Eyck

e Roger van der Weyden. In verità non conosciamo la storia delle prime prove artistiche d'ambedue questi pittori, il che non può essere mai deplorato abbastanza. A ogni modo sappiamo quanto basta delle leggi che determinano il corso degli avvenimenti umani, ed anche la progressiva mutazione della coltura artistica, per esserci lecito affermare con sicurezza, che i punti di congiunzione dello sviluppo sono sempre tolti di mezzo dalla libera azione di singole e potenti personalità. Come fra gli antichi pittori fiorentini e Leonardo da Vinci, fra Wohlgemuth e Dürer si agita una grande schiera di artisti, così in particolare Uberto van Eyck sorpassa i suoi antecessori non solamente di alcuni gradi, ma è superiore in tutto un lungo periodo artistico.

Stabilito questo, si può rendere intera giustizia al suolo fecondo che favoreggiò singolarmente l'operosità d'Uberto e di Roger. Certamente la vita esuberante e varia, che ferveva in particolar modo a Brugge, contribuì non poco ad eccitare la fantasia degli artisti, e a dare alle idee varietà e per così dire apparenza multiforme. Brugge aveva da lungo tempo dimenticato le lotte per il progresso, e poteva con orgoglio volgere lo sguardo indietro alla sua storia gloriosa. Ciò non è senza importanza, poichè nella gioventù d'un popolo e d'uno Stato le forze ricevono un'altra direzione come l'arte plastica. Almeno dev'essere approssimativamente raggiunta l'altezza meridiana, un'istruzione esuberante deve diffondersi nelle classi predominanti, le arti debbono prosperare e fiorire. Erano trascorsi secoli dacchè l'originario castello dell'isola (fornito di merli e di ponti levatoi e col santuario del Patrono nel centro) si era collegato mediante profondi e larghi canali al porto di Huys. In questo porto, che fu così sotto-

messo, erano fin dal tempo delle Crociate accumulati tanti ricchi tesori, da non potersi pareggiare nemmeno con quelli dei più potenti Principi della terra. Il bottino fatto in Huys dalla flotta del re Filippo Augusto di Francia apparve addirittura incommensurabile e degno d'esser celebrato dai poeti. Era straordinaria la quantità dei prodotti naturali qui accumulati, ma suscitavano anche ammirazione le abbondanti produzioni dell' industria umana. La potenza e l' importanza di Brugge e delle città fiamminghe aumentarono vieppiù nel secolo seguente. L' industria, che più presto delle altre conduce all' esercizio dell'arte e che ha assolutamente la parte più considerevole nella storia della coltura umana, vogliam dire l' industria del tessere, ebbe qui la sua patria. Ben tosto si propagò il gusto per i tessuti di lusso e per gli arazzi multicolori e splendenti come l'oro. La fama di Arras, come la città nella quale si tessevano i bellissimi arazzi, risale al secolo quattordicesimo. Fin dal trasporto a Brugge della reliquia del Prezioso Sangue, sotto Thierry d'Alsazia (1150), gli arazzi e i pennoni smaglianti formavano l'ornamento principale delle strade.

Ciò che non dava il lavoro locale, lo produsse il commercio sempre attivo nelle strade. Infatti Brugge era il magazzino principale dell'Ansa, il punto centrale dove s' incontravano i mercanti del mezzogiorno e gli arditi navigatori del settentrione, un eterno mercato mondiale dove erano vendute tutte le ricchezze della terra. Ci vollero dei secoli per conquistare questa grandiosa posizione: già nel secolo quindicesimo era completamente diffuso il sentimento di questa potenza e grandezza, e le città di Fiandra si accinsero a dare manifestazione di tal superbo sentimento con splendidi edifici destinati a vantaggio e decoro pubblico.

I « beffrois, » i campanili di città, questi contrassegni della difesa libertà comunale, appartengono senza dubbio ai secoli precedenti; mentre le costruzioni dei magnifici palagi civici, delle grandi Borse, dei mercati e delle non meno suntuose residenze delle Corporazioni sono più specialmente del secolo quindicesimo. È facile comprendere che Brugge precedette in ciò le altre città; infatti il suo palazzo civico fu innalzato fin dal secolo quattordicesimo ed è eccellente per la varietà dell'ornamento plastico. Però il palazzo civico di Bruxelles, di una forma fra l'atrio e il vestibolo, fu fondato soltanto sul principio del secolo quindicesimo (1402). Molto più tardi (1448) fu posta la prima pietra del palazzo pubblico in Lovanio, modello della più splendente architettura municipale, il cui architetto, Matthieu de Layens, merita d'essere annoverato tra i maestri dell'antica pittura neerlandese. Con Bruxelles e Lovanio gareggiarono Mons (1458), Gent (1481), e Audenarde (1525). L'ultimo edificio mostra già tracce di decadimento, e ripete solo in molteplici maniere i più antichi modelli, attestando in tal guisa che l'architettura batteva le stesse strade della pittura, la quale parimenti si contentava dell'imitazione degli antichi maestri, prima che si fosse completamente scostata dalla maniera originale. La pittura e l'architettura civile s'accordano anche sotto un altro rispetto. Come i nuovi edifici portarono ad un sentimento più manifesto lo splendore, la potenza e la maestà della borghesia, così anche l'ornamento pittorico nei medesimi dovette rendere omaggio alle stesse idee e magnificare la giustizia, che ha la sua sede nei palazzi pubblici. In tal modo ebbero origine i quadri destinati ad essi e dipinti da Roger, Gherardo David e Bouts.

Nei palazzi civici, nelle aule e nelle case delle Cor-

porazioni scorgiamo le prove della locale forza cittadina. Però anche i mercatanti stranieri che soggiornarono nel paese non vollero rimanere indietro. Brugge contava sedici Banchi stranieri; tutti avevano dei geometrici punti concentrici, dove si trattavano gli affari e si rendeva giustizia ai membri. Nel secolo quindicesimo molti di questi Banchi erano veri palazzi, che contribuirono non poco allo splendore di Brugge. Sovrastava a tutte le altre la casa dell'Ansa edificata nell'anno 1478 secondo i disegni d' un architetto di Brugge, Jean van de Goele, e che fu purtroppo demolita nel secolo passato. Anche i Banchi dei Castigliani, dei Fiorentini e dei Genovesi si segnalavano per il loro ornamento architettonico e per la ricchezza delle interne decorazioni.

Gli artisti furono molto debitori a' varii impulsi della vita rumorosa che si svolse dinanzi ai loro occhi, ed al vario esercizio di mestieri che ogni giorno metteva in movimento migliaia di persone. Essi s' innalzarono sopra i limiti ristretti dell' intuizione, per i quali così facilmente si rovinarono i pittori delle città interne.Questi non solo impararono a conoscere i più svariati tipi e le più diverse forme esterne, ma impararono anche ad apprezzare caratteri particolari; uomini ai quali l' uniformità dell'occupazione non danneggiava affatto la fresca natura originale, uomini infine che non furono oppressi dal lavoro, anzi da esso nobilitati, conservando l' impronta d' una gagliarda virilità. Essi offrono all'artista materia di larghi studi fisionomici, e lo stimolano anche ad un'osservazione psicologica più profonda; la loro apparizione complessiva attrae ed invita alla rappresentazione pittorica. L'arte pittorica ricevette abbondante ricchezza dall'affluenza di così varie personalità, di così numerosi rappresentanti dei differenti popoli e delle diverse stirpi e razze.

Gli venne agevolata la scelta delle forme e delle figure e gli venne portata sotto gli occhi la rappresentazione del vivace splendore. Il suo libero movimento fu anche facilitato dal sapere ch'egli non era affatto dipendente soltanto dai suoi nazionali e dal Consiglio della città. Anche gli stranieri erano amici della sua arte, e attendevano con ardore a procurarsene degli esemplari per inviarli alla loro patria lontana.

Sappiamo che il Portinari si mostrò patrocinatore d'Ugo van der Goes. I Genovesi provarono, come sembra, diletto nelle opere di Roger van der Weyden; la grande quantità di quadri fiamminghi in Ispagna attesta la loro popolarità in quella penisola; la presenza di tali quadri nelle nordiche città dell'Ansa dimostra che anche là incontrarono grande favore. La cerchia più ampia degli ordinatori offriva migliori condizioni all'artista. Ma la cosa più importante fu che involontariamente egli rinunziò alle grette abitudini locali, e si distaccò dall'arida e monotona onestà nell'esercizio dell'arte secondo lo spirito della Corporazione, e ciò sebbene apparentemente la seguisse. Se la sua opera doveva piacere anche all'estero, e non dubitiamo che l'artista ponesse in ciò la sua ambizione, era necessario che partisse da un punto di vista più generale. Le forme vivaci e graziose, l'accordo nell'aggruppamento, lo splendore e l'armonia delle tinte esercitano il loro effetto e sono intelligibili anche dove non v'è alcun interesse materiale. Così le sue opere s'innalzarono sopra il lavoro meccanico che fecero i suoi colleghi in località meno favorite e strettamente isolate, come ad esempio nell'interno della Germania; così fu dato un campo più esteso alla sua personalità artistica. Però tutto questo non sarebbe accaduto, le città non si sarebbero mostrate quale fecondo terreno per l'arte, ed i

patrizi non avrebbero reso tanto grande omaggio al diletto per le opere artistiche, se la Signoria borgognona non avesse moderato le fazioni interne, non fosse riuscita almeno a ristringere le lotte politiche e non avesse acquetato le passioni. Soltanto allora s' allargarono anche le tendenze alla pace ed ai godimenti della vita, e si sviluppò nelle città il senso artistico, la cui maturità era stata impedita fino allora dai sanguinosi tumulti periodici. Vi furono certamente anche varie contese fra la Corte borgognona e le città della Fiandra. Di quando in quando queste contese erano molto gravi e tali da far sorgere difficoltà; però assai volte lo scopo della lotta era la supremazia di chi vinceva l'altro nella splendida pompa, nel lusso sfarzoso e nel profitto, pieno di buon gusto, della ricchezza. Gli artisti trassero non piccolo vantaggio da queste relazioni reciproche fra la Corte e le città. Anche da parte loro goderono della pace che la soggiogante potenza dei duchi di Borgogna impose alle inquiete e già indomabili città; essi impararono a conoscere parecchie attrattive pittoriche coll'osservare le usanze e le abitudini della Corte. Le fogge di questa, elevate a costumi di moda mediante l' influenza del Duca, furono da essi imitate con ogni diligenza ed anzi nell' interesse artistico, e dobbiamo dire, con troppa diligenza e soverchiamente penosa fedeltà. Si procurò anche nei quadri di seguire la predilezione per la ricca acconciatura e lo sfarzoso ornamento delle vesti. Prescindendo da ciò, l'occhio dell'artista si assuefece a variate forme dell' apparenza e delle pubbliche comparse, che, senza l'esempio della Corte, avrebbe difficilmente potuto afferrare con tanta vivacità e naturalezza. Nè andiamo errati se attribuiamo all'influenza delle processioni di Corte, la visibile gioia degli antichi pittori neerlandesi nel rappresentare la processione dei re Magi.

Sappiamo dai documenti quali vicendevoli relazioni esistessero fra la Corte, il patriziato ed i pittori della Fiandra e del Brabante. Siamo anzi in grado di citare ad uno ad uno i nomi di coloro, appartenenti ai varii ceti, che furono i mecenati d'ogni artista. Però fino a qual punto si estese nell' infime classi sociali l' effetto prodotto dall'arte degli antichi neerlandesi? Questa domanda si congiunge coll' altra: quale parte presero i neerlandesi allo sviluppo ed alla diffusione dell' incisione in legno ed in rame? Fra le proprietà da far segnatamente spiccare nell' incisione in legno ed in rame, sta in prima linea la sua quasi illimitata popolarità. La detta incisione rende più d'ogni altra cosa l'arte accessibile ad un maggior numero di ceti, facendola per così dire più democratica. È vero che il pubblico poteva dilettarsi anche nel contemplare i quadri esposti nelle chiese, però tale diletto era sempre ristretto a un limitato numero di persone. La vera devozione per l'arte cominciò solo quando fu possible anche al povero d'ornare la sua stanza con « la lettera alla parete », come allora si diceva.

Tali « lettere » o fogli, che rappresentavano, incisi in legno, un Santo, una scena biblica, immagini dogmatiche o morali, aventi al disotto, parimenti incise in legno, alcune parole spiegative di testo, sono il primo prodotto dell'arte silografica destinato alla maggior diffusione.[1]

Al principio del secolo quindicesimo esse vengono da tutti i luoghi. Sono fatte « für die ungelerte Leut » (per la gente non istruita), come è detto sopra uno di questi fogli volanti, e sono poste in vendita durante le messe, nelle fiere annuali e in occasione di trasporti

[1] Con ciò non neghiamo l'esistenza di prove e tentativi più antichi; tuttavia qui si può fare a meno di prenderli in considerazione.

delle reliquie. Con ciò si spiega la loro relazione con i conventi, dei quali portano gli stemmi, e nelle cui biblioteche si trovano comunemente. Non dobbiamo credere tuttavia ch'esse siano forse gli avanzi d'un'estinta arte monastica, poichè tutto l'esercizio delle arti e dei mestieri era già in potere delle Corporazioni. Ma i conventi, fra le cui mura si facevano i mercati, erano i depositi naturali di merci destinate ai devoti compratori. Non v'ha dubbio che anche i conventi neerlandesi diedero origine all'incisione di tali « lettere »; tuttavia non si è trovato finora alcun esemplare degno di menzione che appartenga alla prima metà del secolo XV. Dal punto di vista storico-artistico è appena da deplorare questa mancanza, poichè, giudicando dall'analogia con la Germania, gli artisti non presero alcuna parte alla produzione dei fogli volanti, ed abbandonarono l'intero campo a persone di umile condizione, quali i pittori e gli stampatori di « lettere » e gl'intagliatori in legno delle Corporazioni.

Soltanto nella seconda metà del secolo XV avvenne un importante avvicinamento. I pittori si accorsero che le semplici linee dell'incisione in legno possedevano un'efficacia non trascurabile, e che è più facilmente raggiunto il punto essenziale della pittura mediante la rinunzia spontanea a tutte le seducenti particolarità. Allora presero essi maggiore interessamento per l'incisione in legno e la considerarono come nobile arte. A dire il vero nei Paesi Bassi non è indicato alcuno degli artisti conosciuti come disegnatore d'incisioni in legno; pur tuttavia fin dal sessantesimo anno si notano già delle reminiscenze della maniera predominante nella pittura. È specialmente manifesta un'affinità con le scuole di Bruxelles e di Lovanio, per modo che anche qui si dovrebbe ascrivere a Roger van der Weyden la

gloria d'un'iniziativa creatrice. Citiamo come esempio un'incisione in legno della R. Biblioteca a Bruxelles, che, a causa della sua falsa data 1418, fece parlar molto di sè per qualche tempo, ma in verità non fu eseguita prima del 1468. Non è soltanto nella composizione che ravvisiamo un nostro buon conoscente. La Madonna, sopra un rialto smaltato di fiori e circondato da quattro Sante, è incoronata dagli Angeli. Anche i tipi delle teste, le proporzioni, il panneggiato rivelano uno scolaro di Roger. Lo stesso può dirsi di una serie di fogli uniti insieme, o meglio libri silografici, per i quali si ha nei Paesi Bassi una predilezione così grande, che diversi critici sono propensi a riconoscere in genere gli stessi Paesi Bassi come primo luogo d'origine dei detti fogli. Nondimeno dobbiamo ancora pensar molto, e fare un esame più attento prima di lasciarci sfuggire un giudizio decisivo e citare dei determinati nomi quali disegnatori di quelle incisioni.

Sembra certo che nelle provincie nordiche, segnatamente ad Haarlem, si manifestò più precocemente e si sviluppò con maggior forza che nella Fiandra e nel Brabante il fervore per tali libri, che erano metà immagini e metà precetti. È anche un fatto incontestabile che una istituzione semimonastica, col nome di « Fratelli della Vita Comune, » fondata nel secolo quattordicesimo a Deventer da Jan de Groote, si occupò a preferenza di pubblicare stampe in rame. Dopo che la nuova invenzione dell'arte tipografica fece concorrenza mortale alla scrittura dei libri prima esercitata dalla detta istituzione, i libri silografici furono tuttavia l'ultima ancòra di riserva, una specie di compromesso fra il sistema antico ed il moderno. Tale preponderanza del Nord e d'una privata Congregazione religiosa esclude la credenza che la Fiandra e il Brabante vi prendessero una parte attiva.

Quando sappiamo però che i Fratelli della Vita Comune si propagarono da Deventer e Zwolle, a Hertogenbosch, Groenendal, Bruxelles e Lovanio, acquista nuovamente credibilità l'opinione che gli artisti della Fiandra e del Brabante vi cooperassero, e non ci maravigliamo di scoprire influenze della scuola degli Eyck, benchè concepita molto comunemente, in un'edizione dell'*Ars moriendi*, della *Biblia pauperum*, del *Canticum canticorum*, o dello « Spiegel der menscheliker behoudenisse. » La probabilità cresce ancor più coll'esperienza che la cosiddetta *Biblia pauperum*, la rappresentazione parallela di scene del vecchio e nuovo Testamento contornata da busti dei Profeti, fu con predilezione imitata dagli arazzi fiamminghi. Non possiamo andare oltre nelle nostre congetture, nè citare i nomi di maestri ragguardevoli ed importanti, poichè ce lo vieta anche la considerazione che fino al secolo sedicesimo il dipinto in miniatura occupava ancora un posto elevato e distinto nell'arte fiamminga. Una scuola che produsse il Breviario Grimani non poteva prendere grande affetto all'incisione in legno, che era ancora in uno stato molto primitivo ed era destinata ad una cerchia del tutto differente d'amatori. Potremmo tutt'al più esprimere l'opinione, che alcuni singoli membri dispersi della scuola si dassero alla nuova industria interponendosi in questo modo fra il mestiere e l'arte.

Anche dell'incisione in rame, d'origine più recente dell'altra in legno, possiamo dire che seguisse la legge di elevarsi man mano dalla condizione di lavoro meccanico ad opera d'arte. Tuttavia in questo caso gli artefici erano fin da principio d'un'istruzione più abbondante e profonda di quelli che esercitavano l'incisione in legno, poichè erano orefici abituati da lungo tempo a fare una metà del lavoro con incisione in rame, vale a

dire di calcare e d' incidere le linee sopra superfici metalliche. Considerando ora il grande numero di orefici nei Paesi Bassi, possiamo concludere che fu fatto precocemente e con facilità il passo all' altra metà del lavoro, cioè moltiplicare il numero delle incisioni usando l' impressione meccanica. In realtà si credono anche dei Paesi Bassi molti incisori più antichi, come ad esempio il cosidetto « Maestro dell' anno 1464, » e che in linguaggio tecnico dei collezionisti porta anche il nome di « maître aux banderoles, » e del Maestro E. S. dell' anno 1466. In quanto al primo di questi maestri, si potrà veramente stabilire se nacque nei Paesi Bassi soltanto dopo un esame più preciso del dialetto con cui sono scritti i motti sui singoli fogli. È dubbioso perciò se appartiene ai Paesi Bassi od alla Westfalia. Il disegno non palesa la menoma somiglianza con le forme usate nelle scuole dei pittori neerlandesi; tuttavia ciò non sarebbe assolutamente contrario all' origine fiamminga, poichè la tecnica del Maestro dell' anno 1464 si mostra ancora di una semplicità senz' arte e priva d' una individualità molto evidente.

Sotto varî aspetti corrisponde anche con la tecnica dei primitivi incisori italiani, ciò che non si deve spiegare per avventura come un estrinseco nesso, ma come conseguenza della infanzia in cui trovavasi la maniera artistica, che dappertutto mostra caratteristiche della stessa natura.

Il maestro E. S. dell' anno 1466, occupa un posto di gran lunga superiore. La sua tecnica è più perfezionata e mira a distinguere il nudo dalle vesti, anche per mezzo del solo tratteggio delle linee; la cerchia delle sue composizioni altresì sembra abbastanza estesa. È riuscito vano il tentativo di interpretare le lettere E. S. come Egid o Gilles Steclin, orefice di Valenciennes, il

padre del quale, Giovanni, fu originario di Colonia.[1] In genere sembra appena che dietro le lettere si celi un nome d'una singola e determinata persona; esse sono piuttosto da ritenere come la marca d'uno studio, nel quale lavoravano parecchi compagni di diversa coltura. È solo importante il fatto che un foglio del maestro, la Sibilla tiburtina[2] ci riconduce ad una di Roger, cioè lo sportello destro del quadro d'altare di Middelburgo conservato a Berlino, e che nei fogli rappresentanti la Nascita di Gesù e l'Adorazione dei Magi si scoprono soggetti tolti dalle composizioni dello stesso pittore. Perciò l'incisore conobbe le opere del grande maestro di Bruxelles; tuttavia non solo non è visibile un avvicinamento materiale alle forme ed ai tipi speciali di Roger, ma neanche una semplice imitazione.

Solamente in molti incisori, che dovrebbero aver lavorato negli anni 60 ed 80 del secolo XV, si scorge un nesso più stretto con le scuole di Fiandra e del Brabante, e possiamo anche dire che abbiano avuto una vera affinità con gli artisti di quei luoghi. Nei cataloghi vengono citati coi nomi di Maestro des Liebesgartens, di Maestro del 1480, di Maestro dei quadri del Boccaccio, ecc. Nondimeno i fogli incisi da loro sono divenuti estremamente rari. La Raccolta Reale d'Amsterdam conserva la maggior quantità delle incisioni di tali maestri, ed in parte sono esemplari veramente unici,[3] ciò

[1] Quest'ipotesi fu messa innanzi da E. Harzen nel *Naumann's Archiv, f. z. K.*, vol. V, pag. 1. Egli la fonde sulla credenza che il maestro firmò una volta invece di E. S. con G. S., ciò che indicherebbe, secondo Harzen, un nome di battesimo che può cominciare tanto con G che con E, e che potrebbe essere Egid o Gilles. Però questa affermazione non è provata.

[2] Bartsch, N. 8.

[3] Si annoverano 63 fogli del «Maestro del 1480» (Passavant, *Peintre graveur*, vol. II, pag. 254). Di questi, 53 ne possiede il gabinetto di Amsterdam; la Raccolta che, dopo questa, ne ha più di tutte è la

che per altro diede occasione di ritenere che fossero di origine olandese. Però la probabilità non è esclusa. La circostanza che sul principio del secolo XVI trasse origine da Leida il più grande incisore neerlandese fa concludere, che esisteva una scuola locale in quella città. Dobbiamo anche considerare Haarlem, che ebbe tanto gusto per l'arte, come il possibile punto centrale dell'industria delle incisioni in rame, e ciò anche perchè quella città fu la patria di Alberto Ouwater e di Geertgen van Sint Jans. Ma ad ogni modo dall'esame delle incisioni possiamo argomentare che vi fu una relazione con le scuole di Bruxelles e di Lovanio.

Dal lato tecnico le incisioni si distinguono dalla maggior parte di stampe dello stesso tempo.[1] Esse sono spesso intagliate solamente col bulino a freddo, appaiono come acquarellate e palesano l'evidente sforzo d'ottenere gli effetti pittorici. V'incontriamo una grande disposizione ad ornare e a ravvivare le scene rappresentate mediante la varietà dei particolari. Così ad esempio in un foglio del « Maestro des Liebesgartens » e che rappresenta la bottega di Sant'Eligio, scorgiamo, oltre i compagni di lavoro ed ogni sorta di strumenti del mestiere, anche un bambino che gioca ed una varietà d'animali, come cani, gatti, uccelli e scimmie: dalla finestra si vede eziandio un paesaggio. Nell'Annunziazione del « Maestro del 1480 » è mantenuto l'ambiente già fissato per simile scena da Roger, vale a dire la domestica stanza col letto a cortine nel fondo, l'inginoc-

parigina, la quale ne conta 6, e quindi l'Albertina, che possiede 4 fogli.

[1] L'esame si fonda sulle stampe in facsimile pubblicate sotto il titolo di: *Curiosités du Musée d'Amsterdam* dal direttore sig. Kaiser, della scuola d'intaglio in rame ad Amsterdam. Questo materiale sarebbe insufficiente se si trattasse di esami tecnici, ma basta per discussioni semplicemente storico-artistiche.

chiatoio sul quale sta genuflessa la Vergine, la finestra centinata da una parte e così di seguito. I fogli della Visitazione e dell'Adorazione de' Magi sembrano come copiati da un quadro, opera di uno scolaro di van der Weyden. Infatti corrisponde tutto: le rovine romane, nelle quali è collocata la mangiatoia, l'atteggiamento dei Re, Giuseppe che sta origliando dietro la muraglia e la forma dei vasi. Se analizziamo anche altre incisioni dello stesso Maestro, scopriamo che disegna eguali le teste degli uomini e dà ai nasi la medesima brutta forma sporgente come usa Dierick Bouts[1] nei quadri di caccia; concede al paesaggio uno spazio maggiore, appunto come il contemporaneo pittore di Lovanio; lascia per lo più la parte dinanzi senza figure, incolta e deserta, come Roger; fa terminare le vesti in spezzature brusche, come i maestri delle scuole di Fiandra e del Brabante. Un futuro e più felice esame determinerà anche meglio questi contrassegni e li collegherà con qualche quadro, dando al tempo stesso più precise informazioni intorno ai singoli incisori. Noi dobbiamo contentarci di stabilire, che la scuola di Roger influì anche nel campo dell'incisione in rame e di far spiccare la relazione fra questa maniera artistica e la pittura neerlandese di quello stesso tempo.

Possiamo far risaltare anche un altro fatto. L'arte neerlandese manifestò di buon'ora il suo primato sui popoli vicini nell'arte d'incidere in rame, ed anzi impose loro una forte dipendenza. Ciò si può dire specialmente per la Germania.

Nel secolo quindicesimo non raramente si recarono nei Paesi Bassi gli artisti ed artigiani tedeschi,

[1] Due fogli rotondi e simili, rappresentanti il Funesto dominio dell'amore in Salomone, ed Aristotile nell'atto di insegnare (Passavant, N. 3 e 42) palesano più di tutti l'influenza del maestro di Lovanio anche nei particolari estrinseci.

e ne abbiamo l'esempio in Alberto Dürer, padre, ed in Federico Herlin di Nördlingen. Nè vi ha dubbio che, commossi dalla magnificenza e bellezza della pittura fiamminga, abbiano anche tentato d'imitarla. La tecnica pittorica sostanzialmente diversa (in Germania predominò la pittura a tempera fino alla fine del secolo) impedì un rapido successo nel campo della pittura sulle tavole propriamente dette. D'altra parte nulla fu d'inciampo alla felice emulazione nell'arte dell'incisore in rame, nella quale i tedeschi avevano già fatto un grande cammino e non dovevano prima apprendere alcun procedimento tecnico fino allora ignoto. Gl'incisori in rame tedeschi penetrarono prontamente nello spirito delle composizioni neerlandesi, si appropriarono le singole forme ed i tipi, la maniera di panneggiare, e la forma delle teste, si avventurarono di buon animo ad una individualità più spiccata e non indietreggiarono dinanzi ad un realismo spinto fino agli estremi.

La prima e più semplice via d'avvicinamento fu la riproduzione di singole incisioni neerlandesi. Fra gli altri andarono per questa via gl'incisori in rame tedeschi Israel van Meckenen di Bocholt,[1] (ch'era probabilmente il Maestro b (X s di Francoforte), chiamato generalmente Bartolo Schön,[2] ed il Maestro W.

[1] Secondo le ricerche di C. Becker (*Kunstblatt* 1839, pag. 141) l'operosità d'Israele van Mecken, o Meckenen, si estende dall'anno 1482 al 1508. Notiamo cinque sue copie dell'anno 1480.

[2] La supposizione di strette relazioni con Francoforte si fonda sullo stemma d'una famiglia di quella città inciso sopra un foglio. La designazione di Bartolo Schön ed oltre a ciò il sostenere la sua parentela con Martino Schön sono senza fondamento. Anche i tentativi di spiegare il monogramma, dicendo che si voglia intendere con esso « Barthel Stecher » (Bartolo l'incisore), d'identificare questo « Barthel Stecher » col pittore Bartolomeo Zeitblom in Ulma, e di attribuire quindi ad esso le incisioni del « Maestro del 1480 » (Harzen in *Naumann's Archiv f. z. K.* vol. VI, pag. 1) non possono avere alcun

il quale dapprima, e certamente con più diritto, fu identificato col maestro di Alberto Dürer, cioè con Michele Wohlgemuth, e che al presente, in base ad una ragione molto frivola, si chiama l'orefice Wenzel d'Olmütz.[1] Essi copiarono dei singoli fogli del « Maestro dell'anno 1480, » l'uno questo, l'altro quello, secondo che a loro piaceva e secondo le speranze di smercio che avevano. Un foglio: la « Coppia amorosa » u perfino contraffatto da tutti e tre i tedeschi.[2]

L'influenza dell'arte neerlandese sull'incisione in rame va molto più oltre, poichè essa si fa riconoscere anche dove il maestro tedesco inventa e compone indipendentemente. La notizia comunicata da Lamberto Lombard,[3] che cioè Martino Schongauer fosse scolaro di Roger, merita tanto più fede in quanto che gia da molto tempo prima « hipsch Martin » era considerato come congiunto all'arte neerlandese.[4] Nei quadri di Martino Schongauer (che veramente abbisognano d'una critica particolare, e che mancano per la maggior parte d'un'autenticità intrinseca ed estrinseca) l'influenza di Roger è di gran lunga meno visibile che nelle sue incisioni in rame, come ad esempio nei fogli della Passione, la cui espressione potente e drammatica ricorda all'evidenza il maestro. Oltre a ciò le incisioni in rame passarono come sue opere principali

diritto alla credibilità. Anche del monogrammista *b* (X *Z* esistono cinque copie del Maestro 1480.

[1] Solamente dal tempo di Bartsch è venuto il cambiamento di nome. Oltre a copie di Schongauer sono da nominare anche altre del « Maestro del 1480. »

[2] Vedi Passavant, *Peintre graveur*, vol. II, pag. 260.

[3] Lettera di Lamberto Lombard al Vasari, 27 aprile 1565. pubblicata dal Gaye, *Carteggio*, vol. III, pag. 177.

[4] Nella poesia: « Couronne margueritique » di Lemaire composta prima del 1511, è citato Martino Schongauer fra gli artisti neerlandesi e borgognoni.

fin dal secolo sedicesimo,[1] per modo che l'imitazione del maestro neerlandese si trova palesemente in questo campo. Ciò appare tanto più importante, in quanto che da Martino Schongauer deriva sostanzialmente l'ulteriore sviluppo delle stampe in rame tedesche, le quali formano incontestabilmente la parte più sana della vita artistica tedesca nel secolo sedicesimo. L'arte neerlandese, che regola il corso dell'intaglio in rame, ha con ciò contribuito a fissare la sorte dell'arte tedesca. Tale influenza ha più effetto di quella esercitata sulla pittura tedesca in tavole, perchè in questa essa poteva ben guastare l'antica invenzione artistica, ma non poteva produrre uno stile nuovo, moderato e della stessa maniera.

Sul principio del secolo quindicesimo il sorgere della pittura in Colonia fu splendido e promettente un bell'avvenire.

Al maestro Guglielmo seguirono degli artisti che avevano appena da temere il confronto con i neerlandesi contemporanei, e che anzi annoveravano fra i loro discepoli alcuni di questi ultimi.[2] Essi sono per così dire dei lirici ai quali riesce meglio rappresentare il tenero e pio carattere muliebre, che alla vista del mondo si vorrebbe ritirare pudicamente nella propria intimità. Però essi imparano man mano a comprendere anche il chiaro tono di una vita gaia ed a riprodurlo felicemente nel colorito. Il Maestro della Madonna nel Seminario contraddistingue la prima tendenza, e l'autore del quadro della cattedrale, Stefano Lochner, caratterizza l'altra. Fino a quel tempo predomina una completa indipendenza; ma non appena però si ebbe

[1] Lamberto Lombard aveva già fatto l'osservazione che Martino è « più usato all'intaglio delle stampe. »

[2] Vedi indietro a pag. 324.

conoscenza delle opere di Roger e di Bouts (verso il sessantesimo anno del secolo) si scaglia per così dire un anatema sulla scuola, e ciò specialmente per causa della Deposizione dalla Croce di Roger. Fino alla fine del secolo la scuola di Colonia non si stanca d'imitare e di ripetere il quadro anzidetto. I pittori di Colonia si appropriano il materiale dell'arte neerlandese, e sanno anche che il successo dipende da una più potente individualità delle figure e da un vivace realismo delle immagini. Tuttavia il loro colorito resta privo di smalto e di fina armonia, è acceso e svariato; le loro figure ricevono un'espressione esagerata; le loro pitture discendono alla riproduzione del realismo ordinariamente brutto, ed appaiono disposte senza alcun sentimento dello spazio. Vi sono, è vero, quadri delle scuole di Colonia e del Basso Reno che sono meglio eseguiti (ogni parere che si fonda sul complesso può essere ingiusto quando riguarda cose isolate), nondimeno si riconosceranno le succitate caratteristiche nella grande quantità di quadri che riempiono il Museo di Colonia e che si trasportarono da questa città e dal Basso Reno a Monaco ed anche in altre Raccolte. I pittori di questi quadri sono conosciuti sotto i nomi di « Maestro della Passione di Lyversberg, Maestro del Lamento di Cristo, Maestro del Tommaso », ecc. Non può menomamente dubitarsi del valore personale di singoli pittori (il superiore fra essi è Giovanni Joest di Calcar », il « Maestro della Morte di Maria) » come neppure dei loro onesti sforzi. Il compito di trasformare la propria maniera secondo un esempio straniero e di osservare tuttavia l'unità e l'armonia, rimase però per essi troppo malagevole, tanto più che il terreno di coltura che aveva dato a loro una solida base, cedeva sotto i loro piedi. Colonia, sul principio

del secolo tredicesimo alla testa delle città tedesche, nel sedicesimo formò la patria degli oscurantisti, mentre fin dallo stesso tempo sorsero in genere nel Basso Reno le più grandi difficoltà alla coltura nazionale. Date queste circostanze, la forza della persona isolata si dimostra sempre insufficiente. Si può dire la stessa cosa di Westfalia, dove il cosiddetto « Maestro di Liesborn, » un artista di abbastanza poco valore, si provò a fare un leggero ravvicinamento con lo stile fiammingo. Anzi è da aggiungere che si può creder lo stesso dell' intera pittura tedesca, la quale avendo non piccola attrattiva ed una buona disposizione sul principio del secolo XV, alla fine di esso, caduta molto in basso, è divenuta incapace di liberarsi dalla contraddizione fra volere e potere. Soltanto nel secolo successivo raggiunge un alto grado d' importanza indipendente e di vera grandezza, prendendo come punto di partenza della rappresentazione il carattere del ritratto. Essa si affatica di portare anche tale carattere sotto una regola fissa ed una legge generale, e d' innalzarsi in tal modo ad una dignità idealistica.

Presso alla Germania fa d' uopo mettere la Spagna per i più forti e più profondi impulsi ricevuti dall'arte neerlandese. Sotto questo rispetto è chiaro che la dimora di Giovanni van Eyck nella penisola dei Pirenei ha decisamente avuto effetto ed instillato negli spagnuoli l' inclinazione per i quadri fiamminghi e l' intenso desiderio di possederli. Gli sforzi di singoli artisti italiani per acquistare in Ispagna fautori della loro arte non ebbero alcun successo di fronte alla propaganda fiamminga. Sino dalla fine del secolo XIV Gherardo di Iacopo Starnina, nato in Firenze nel 1354 e scolaro d'Antonio Veneziano, si era recato in Ispagna per cercarvi fortuna ed onori. Egli vi trovò occupazione, vi si arricchì, e

ritornò a Firenze carico di dimostrazioni favorevoli. Delle sue opere in Ispagna sono rimaste ben poche tracce, come pure di quelle d'un altro fiorentino, di Dello, che lavorò in Siviglia nel quarto decennio del secolo XV e si acquistò il titolo di cavaliere. [1]

Se la dimora fatta dallo Starnina e da Dello in Ispagna non fosse provata dai documenti, appena vi si crederebbe, tanto è debole l'impressione da loro lasciata sull'arte spagnuola. Più durevole però fu l'influenza dei maestri fiamminghi. Questi vi andarono e dipinsero per gli spagnuoli, i quali, occupati da prima nelle lotte contro i Mori ed assorti poscia negli avvenimenti politici, rinunziarono alla propria attività artistica. Gli artisti fiamminghi che si recarono in Ispagna trovarono colà gradimento, i quadri importativi suscitarono ammirazione. Giovanni van Eyck stesso, Petrus Cristus, Giovanni de Flandres, Giovanni Fiammingo e Giovanni di Borgogna (Juan Flamenco e Juan de Borgoña) divennero nomi popolari, e anche gli spagnuoli seguirono così a poco a poco le orme degli artisti suddetti.

Appartiene a questi ultimi, oppure agli stranieri immigrati, Lodovico Dalmău al quale è attribuito un quadro nella chiesa di San Michele a Barcellona? Rappresenta la Madonna in trono col Bambino in braccio; ai piedi di lei vi sono dei magistrati in abito di gala. Esso porta l'iscrizione: « Sub anno MCCCCXLV per Ludovi-

[1] Vedi Crowe and Cavalcaselle, *Gesch. der Italienischen Malerei, D. A.*, vol. II, pag. 69 e vol. III, pag. 80. Il libro: *Les arts italiens en Espagne,* Rome 1825, contiene delle notizie intorno alle opere che fecero lo Starnina e Dello in Ispagna; notizie che mancano però di certezza. Non si può ritrovare l'opera ivi citata dello Starnina e che doveva essere nell'Escuriale; essa aveva per soggetto l'Adorazione de' Magi. Anche una pretesa copia di Dello rappresentante la Battaglia di Higueruela fra Mori e Spagnuoli, nella sala delle battaglie dell'Escuriale, è impossibile attribuirla ad un pittore del secolo XV.

cum Dalmāu fui depictum. » Nè i documenti nè la tradizione ci danno notizie intorno a questo Dalmāu. La sua opera ci mostra solamente che egli studiò Giovanni van Eyck, e infatti tanto la Madonna col Bambino che i « Borgomastri » hanno l'impronta fiamminga. Però non possiamo dare alcuna risposta alla domanda se facesse quelli studi presso lo stesso van Eyck.

All'opposto Gallego, che dipinse una Madonna nella cappella di San Clemente in Salamanca, è decisamente d'origine spagnuola, sebbene il suo quadro in nulla si distingua da un'opera neerlandese eseguita nello stile di Roger.

Oltre i due pittori suddetti, si potrebbero nominare anche molti altri artisti, veramente di grado inferiore, enumerando altresì molte opere anonime nelle quali si palesa l'influenza neerlandese.[1] Tuttavia basta stabilire che vi fu una forte e durevole influenza e che nel secolo XV la Spagna era tanto dipendente dall'arte fiamminga quanto il vicino Portogallo. Questo paese possedeva un'intera colonia di pittori neerlandesi, e sul principio del secolo XVI ancora si contentava di ricevere da tale colonia tutto ciò che si riferiva all'arte.[2] Poichè

[1] Possono servire come esempi: le quattordici tavole in Santiago in Toledo dell'anno 1498, dipinte da Juan de Segovia, Piedro Gumiel e Sancho de Zamora; un quadro d'altare nello stile di Petrus Cristus; l'Annunziazione con Santi dell'anno 1475 di Pedro de Cordova; una Deposizione dalla croce nella cappella d'Anna, nella cattedrale di Siviglia di Pedro Nuñez: Juan de Borgoña dipinse nella sala del Capitolo della cattedrale di Toledo, dove un certo Cupin d'Olanda aveva lavorato gli stalli del coro. Tuttavia l'influenza neerlandese è in lui già scomparsa.

[2] Si citano i seguenti pittori fiamminghi: il maestro Huet 1430; Jean Anne 1454; Gil Eannes 1463; Jean 1485; Cristoforo di Utrecht 1492; Antonio di Olanda 1496; Oliviero di Gent 1502. Una supplica del pittore Garcia Henriquez, 1518, indirizzata al re di Portogallo fa menzione che tanto il suo suocero Francis Henriquez, quanto sette o otto pittori venuti dalla Fiandra erano morti di peste.

anche nell'arte francese del secolo XV si trovano tracce dell'influenza fiamminga, specialmente nelle opere di Foucquet e di Giovanni Clouet, così si può a giusto titolo affermare che l'arte neerlandese dominò tutto il settentrione, fin dove questo fu accessibile alla vita artistica, e che oltreacciò si sottomise la penisola iberica.

Generalmente possiamo soltanto parlare di due popoli che si dedicarono in ispecial modo all'arte durante il secolo XV. Questi popoli sono gl'italiani ed i neerlandesi meridionali. In essi soli si sviluppò un'attività artistica che desta interesse per un tempo molto al di là della sua durata, in cui non tanto trovano espressione i pensieri ed i sentimenti delle persone e dei popoli contemporanei, ma fa anche un grande progresso lo sviluppo del pubblico ideale artistico, che solamente prende aspetto di realtà in una serie di forme le quali si seguono l'una dietro l'altra e che si muove quale flusso incessante. Chi un giorno racconterà gli avvenimenti nel campo dell'arte, quelli cioè che concernono l'intera umanità e sono d'importanza storica mondiale, sorpasserà con gran fretta quanto accadde nel secolo XV in Francia, in Ispagna e nella stessa Germania, e si fermerà invece sulle opere degli antichi neerlandesi tessendone al tempo stesso le lodi.

Qual fu dunque la causa che portò ad un'altezza sì straordinaria l'antica arte neerlandese e che la dotò di un fascino irresistibile per tutti i popoli vicini? Il cambiamento nella tecnica della pittura non può spiegare da solo l'esteso predominio di quell' arte, per quanto importante ed influente fosse l'introduzione della pittura ad olio. Difatti l'innovazione tecnica acquistò solo un così rapido successo, perchè essa servì tanto eccellentemente alle invenzioni spirituali, che poterono essere in tal guisa incarnate con tanta perfezione. Os-

servando i fatti in modo superficiale, si potrebbe ritenere che le scuole dei fratelli van Eyck e di Roger van der Weyden continuarono semplicemente le usanze artistiche del medio evo e prestarono omaggio, senza riserva, alle idee tradizionali, come fecero i padri ed i nonni. I pittori sono figli fedeli della chiesa; per lo meno la loro arte sta indirettamente al servizio del tempio, essendo essa ancora impiegata a preferenza nell'adornamento degli edifici ecclesiastici. Tuttavia un quadro neerlandese della scuola dei van Eyck o di Roger fa un'impressione tutta diversa da quella di qualunque pittura più antica. Esso non risveglia, come questa, esclusivamente la devozione, esso non si appaga di far riconoscere, mediante contrassegni esterni, l'aria di santità delle figure, ravvivando così la pietà nella mente dei fedeli. Il pittore adopera evidentemente tutta la sua forza per infondere nello spettatore un senso di piacere e procurargli una vera delizia. Oltre a ciò l'artista ha la fantasia riboccante della bellezza inerente alla natura ed alla realtà; la vita, l'alito stesso di essa, ogni esistenza ha per lui un'attrattiva squisita; l'apparenza naturale gli sembra già degna ed importante abbastanza per essere riprodotta con la più grande diligenza ed evidente fedeltà. I Santi del cielo discendono in terra, che ha già ricevuto anche il soffio divino; nessuna fulgida luce dorata li circonda che possa indicare col suo straordinario splendore ch'essi appartengono all'altra vita; li vediamo nella fidata stanza, nel magnifico atrio, che testifica l'abilità dell'uomo nell'arte, nel ricco e giocondo paesaggio, in cui si dimora e si riposa così bene. Donatori e donatrici insieme ai numerosi figli e coabitatori si umiliano, pieni di fiducia, innanzi ai Santi; essi non ne hanno timore e sebbene compresi di devozione per loro, mantengono l'animo sereno, poichè

non implorano l'aiuto di beati sconosciuti, bensì di quelli che loro stanno dappresso e di cui sono interiormente amici e parenti.

La rappresentazione, a guisa di ritratto dei donatori, il risalto dei particolari, gli accessori architettonici e di paesaggio, costringono l'artista ad abbandonare l'idealismo tradizionale anche nella riproduzione delle figure dei Santi e dar loro vita maggiore. Un ardito realismo (al quale però dà una trasformazione poetica l'accurata esecuzione, la grazia e lo splendore del colorito) è la caratteristica delle opere degli antichi artisti neerlandesi. Per raggiungere questa vivace verità, questa variopinta apparenza della realtà furono necessari ai maestri, che dominarono le forme esterne in modo tutto diverso e che dovettero imparare a disporre liberamente delle arti tecniche, non minori sforzi di quelli dei loro predecessori. Perciò ogni opera porta l'impronta dello spirito e delle idee dell'artista; egli si sforzò d'avere tale impronta come fosse suo patrimonio, come l'emanazione della sua singolare personalità ed a giusto titolo potè vantarsi della sua forza creatrice. Questi sono gli stessi caratteri che si notano nella pittura italiana del secolo XV e li salutiamo qui come il principio del più grandioso innalzamento dell'arte. In altre parole: anche nell'antica pittura neerlandese scopriamo caratteristiche dell'arte del Rinascimento, ed in esse il fascino che attrasse i popoli vicini al suo modello, poichè tali popoli non potevano liberarsi con la loro propria forza dai freni della tradizione medioevale. Il fascino fu potente, ma non durevole. Tuttavia non riuscì ai neerlandesi di fare sparire in modo perfetto le tracce dell'idea medioevale e di soddisfare incondizionatamente e completamente alle esigenze dello spirito del Rinascimento.

Mancò ad essi l'appoggio dell'antichità classica, appoggio avuto dagl'italiani che li pose in grado di sviluppare fino alla più grande perfezione l'idealismo delle forme. Appena i settentrionali notarono questa superiorità dell'arte italiana, allontanarono gli occhi dai modelli fino allora venerati ed ebbero inclinazione per quelli italiani. I primi e più zelanti seguaci dell'arte italiana furono i compatriotti dei van Eyck, laonde sul principio del secolo XVI l'imitazione degl'italiani era divenuta usanza generale nei Paesi Bassi. Però i pochi che si attennero ancor più strettamente alla tradizione del proprio paese, procedettero in modo indipendente e nuovo, poichè sciolsero quello che nella scuola più antica era, per dir così, ancora unito e racchiuso come in un bottone di fiore, ed additarono un cammino indipendente alla pittura di genere, di ritratto ed al paesaggio. Tutti questi rami della pittura risultano dall'antica arte neerlandese e venerano questa come loro progenitrice; però la vita della detta arte era finita e non aveva durato più d'un secolo.

Non avviene un cambiamento così grande delle cose senza che si noti anche un'alterazione nella storia. Così accadde anche nel caso nostro. Fu una cosa abbastanza straordinaria, che un avvenimento nella lontana India producesse il crollo dell'antico cardine dell'educazione artistica nei Paesi Bassi e aprisse un nuovo campo alla coltura neerlandese. La conquista delle Indie orientali per parte dei Portoghesi, come ebbe influenza sulla cosa pubblica di tutte le nazioni, cagionò un rivolgimento nelle relazioni commerciali, distrusse le radici della potenza veneziana, così anche impedì il fiorire della città di Brugge. Racconta il Guicciardini che nell'anno 1503 andarono per la prima volta mercatanti portoghesi ad Anversa e vi esposero in vendita

le loro mercanzie. Brugge, avvezza alle antiche vie di commercio, non potè sostenere la concorrenza con la rivale piena di forza giovanile.

Il commercio passò da Brugge ad Anversa e così pure l' arte, che da allora in poi ebbe la sua sede principale in quest' ultima città. Brugge si spopolò ed è rimasta così fino al giorno d' oggi. Noi però non ci lamentiamo. Nessun nuovo avvenimento turba il ricordo dei fatti illustri dei van Eyck, dei loro compagni, e del tempo glorioso in cui la vita dell' umanità palpitava qui come in niun altro paese.

APPENDICE

DISEGNI ORIGINALI DI ANTICHI PITTORI NEERLANDESI

Lo stato presente delle investigazioni non permette di dare nemmeno un elenco approssimativamente completo dei disegni originali dei pittori neerlandesi del secolo XV. E numerando quei pochi accessibili allo studio, si deve soltanto notare l'importante posto che spetta ai disegni nella storia della pittura neerlandese. Dobbiamo anche dichiarare, che è indispensabile la conoscenza dei disegni originali per intendere ciascun maestro, ed in pari tempo incoraggiare gli studiosi alle ricerche accurate ed al giusto ordinamento dei tesori esistenti.

Fra gli schizzi, che servirono per quadri eseguiti dai fratelli van Eyck, conosciamo: le figure di Adamo ed Eva per il quadro d'altare di Gent nella Raccolta del Louvre. La Raccolta di Erlangen ne conserva un duplicato (disegno a penna) 7″ 10‴ per 4″ 5‴.

Il Museo Britannico possiede il disegno della Maddalena, senza il vaso dell' unguento, per la figura nel quadro votivo di Roger van der Weyden nella Galleria Grosvenor. Una variante (col vaso) fu pubblicata da Metz nelle *Imitations of gravings*.

Un tesoro della Raccolta di Dresda è il disegno

originale per il ritratto eseguito da Giovanni van Eyck ed esistente nella Galleria del Belvedere a Vienna, N. 42.

Uno studio per la testa di San Benedetto nel trittico di Memling di San Cristoforo a Brugge, potrebbe essere un foglio in acquarello della Raccolta del Louvre.

Sono attribuiti a Memling il Tradimento di Giuda (piuttosto di un pittore della Scuola dell'alto Reno) ed un disegno a penna in Dresda, benchè non abbiano alcuna relazione con quadri eseguiti.

Sono anche ascritti a Memling due disegni in Torino rappresentanti la Passione, come pure un Corteo nuziale (a creta e matita rossa), che andò sotto il nome di Giovanni van Eyck, e finalmente una Madonna in una chiesa gotica col donatore (copia Roger?) nell'Albertina a Vienna.

Il Museo Städel possiede parecchi disegni squisiti: una mezza figura d' uomo che si diverte con un pappagallo, di Giovanni van Eyck, ed un'Adorazione dei Magi nello stile di Roger.

Il preteso ritratto della Moglie di Roger è una falsificazione sotto tutti i rispetti.

Nella Raccolta di Erlangen si cita, sotto il nome di Martino Schön, un disegno a penna della Nascita di Gesù, che sembra essere di Roger.

Si dice che il ritratto a penna di Gherardo David esista nella Biblioteca di Arras.

FINE DEL VOLUME.

TAVOLA DEI NOMI

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

L

M

R

S

T

U

V

W

Y

Z

INDICE ANALITICO

LIBRO PRIMO

LA SCUOLA DI FIANDRA

LIBRO SECONDO

LA SCUOLA DI BRABANTE

cifissione nella Galleria del Belvedere a Vienna. — Sette Sacramenti ad Anversa. — Morte di Roger. — Quadri apocrifi. — Sacra famiglia ed Adorazione de' Magi a Vienna. — San Girolamo a Berlino. — Cristo con la corona di spine a Monaco. — Annunziazione in Anversa. — Ritratto di Filippo il Buono, ivi. — Adorazione de' Pastori ed Adorazione de' Magi nell' Accademia a Brügge. — Madonna a Francoforte. — Deposizione dalla Croce all' Aja. — Cristo sulla Croce a Dresda. — Opere perdute. — Roger il Giovane. — Goswin van der Weyden.

Sposalizio di Santa Caterina nell'ospedale di San Giovanni a Brügge. — Leggenda di Memling. — Notizie più antiche intorno a Memling. — Circostanze della vita. — Relazione con Roger van der Weyden. — Quadri più antichi. — S. Giovanni Battista a Monaco. — Giudizio universale in Danzica. — Acquisto dell' opera. — Sua destinazione primitiva. — Sua collocazione nella chiesa di S. Maria a Danzica. — Descrizione del Giudizio universale a Danzica. — Ulteriori vicende della vita. — Willem Vreland. — Quadro per la Corporazione dei librai. — Sette dolori di Maria a Torino. — Sposalizio di Santa Caterina a Brügge. — Stile di Memling. — Madonna del conte Duchatel a Parigi. — Madonna di Chiswick. — Epifania nell' ospedale di S. Giovanni a Brügge. — Agiatezza di Memling. — Seppellimento di Gesù nell' ospedale di Brügge. — Ritratto di Morel e di sua moglie a Bruxelles. — Sibilla di Zambetha nell' ospedale di San Giovanni a Brügge. — Sette gioie di Maria in Monaco. — Annunziazione nella coll. Radziwill a Berlino. — Ritratto nella galleria degli Uffizi a Firenze. — Madonna nella stessa galleria. — Madonna in Wörlitz. — Seppellimento nella galleria Doria a Roma. — San Cristoforo nell' accademia di Brügge. — Madonna col donatore nell'ospedale di S. Giovanni a Brügge. — Madonna Newnhoven a Brügge. — Scrigno di Sant' Orsola nell' ospedale della stessa città. — Madonna Gatteau a Parigi. — Fuga in Egitto appartenente a Rothschild a Parigi. — Quadro d' altare di Maria a Vienna. — Madonna a Londra. — Cristo morto in Enfield. — S. Giovanni Battista col donatore nella stessa città. — Ritratti nella collezione di Vernon Smith a Londra. — La Maddalena e San Giovanni Battista a Parigi. — Quadro d'altare della Crocifissione nella cattedrale di Lubecca. — Morte di Memling. — Opere senza data. — San Giovanni Battista e San Lorenzo a Londra. — Madonna a Berlino. — Ritratto di si-